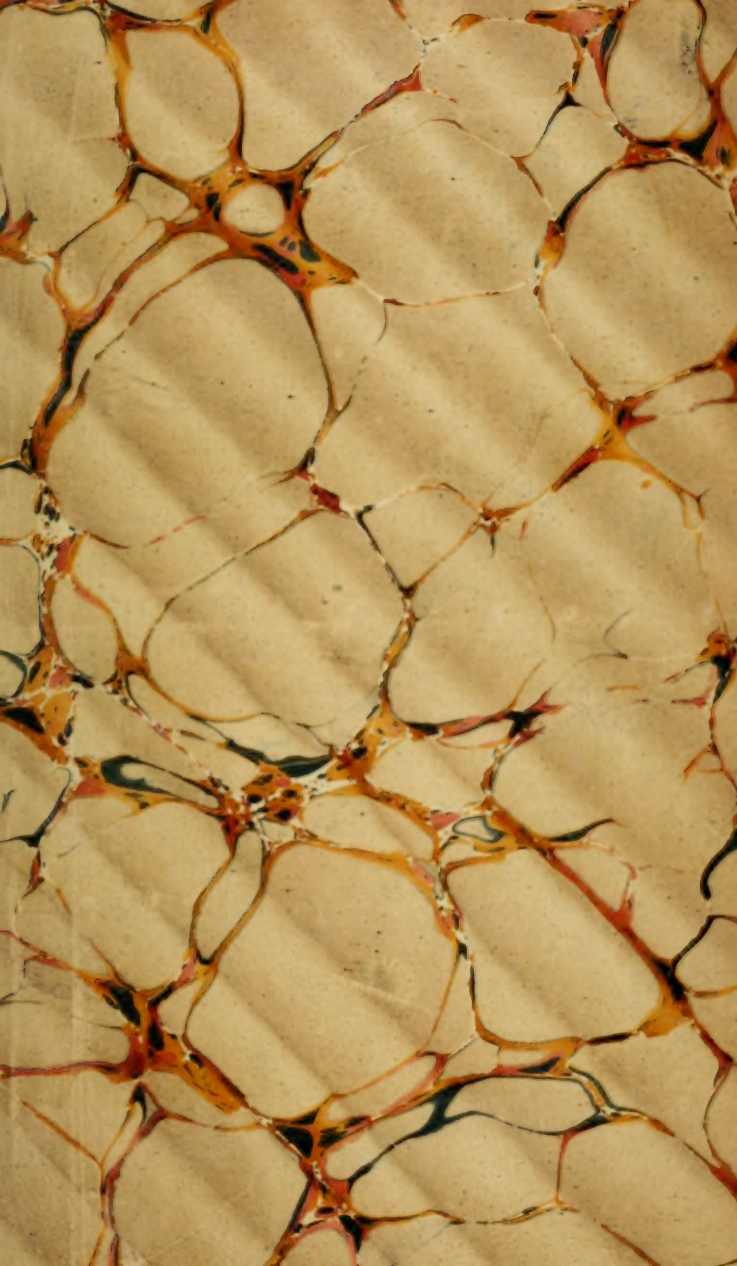
3 1761 06233869 4



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lalittratureit00mure

LA LITTÉRATURE ITALIENNE

D'AUJOURD'HUI

M9756k

MAURICE MURET

LA LITTÉRATURE ITALIENNE D'AUJOURD'HUI

99273
27/10/09

PARIS
LIBRAIRIE ACADEMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-EDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1906

Tous droits réservés

A MONSIEUR ÉMILE FAGUET

de l'Académie Française

DIRECTEUR DE LA *Revue latine*

Hommage respectueux et reconnaissant.

PRÉFACE

La plupart des études recueillies dans ce livre ont été publiées entre le mois de décembre 1902 et le mois de novembre 1905 dans le *Journal des Débats*, la *Revue*, la *Revue Bleue*, la *Revue latine*, la *Renaissance latine*. A défaut de mérites plus éclatants, elles représentent, du moins, une somme de lectures étendues et un effort prolongé d'impartiale critique. Je me plais à espérer qu'elles supporteront d'être réunies en volume. Les lettres italiennes comptent en pays français des amis dont le nombre augmente sans cesse. On veut croire que ce petit livre sur un grand sujet leur sera de quelque utilité.

Je dois à mes confrères italiens une vive gratitude pour l'intérêt qu'ils ont marqué à mon entreprise. La *Nuova Antologia*, le *Marzocco*, le *Giornale d'Italia*, le *Fanfulla della domenica*, d'autres encore, voulurent bien rendre leurs lecteurs attentifs à mes modestes travaux. A mesure qu'ils paraissaient, les chapitres de ce volume étaient analysés et commentés avec une extrême indulgence. Ces encouragements venus d'outre-monts

m'ont été précieux. Je leur dois d'avoir poursuivi pendant quatre ans ces promenades en zigzag à travers le jardin fleuri et trop négligé de la littérature italienne contemporaine.

On l'a maintes fois observé et avec raison: l'Europe n'estime pas encore à sa juste valeur la jeune nation italienne. Peu à peu, toutefois, sa fâcheuse ignorance se dissipe. Si fermés qu'ils soient — et de parti pris — à toutes impressions modernes, les touristes que la belle saison déchaîne à travers la péninsule n'ont pas pu ne pas voir la renaissance économique dont l'Italie est le théâtre — dans sa partie septentrionale surtout. Ne serait-ce qu'à constater d'année en année l'abaissement progressif du taux du change, ils ont compris que les finances italiennes allaient s'améliorant, que le commerce s'étendait, que l'industrie devenait plus prospère; mais ils continuent d'ignorer à peu près totalement les artistes, les savants, les poètes du «*bel paese*», du beau pays où ils n'aperçoivent qu'un musée. Une demi-douzaine de noms et deux douzaines d'œuvres, voilà tout ce que le public européen connaît des lettres italiennes de ce temps. Alors que la pensée d'Ibsen, de Tolstoï, de Kipling lui est familière, il n'a pas lu cinquante vers de Giosuè Carducci. C'est grand dommage, en vérité. Et j'aurais atteint mon but si je pouvais contribuer à faire mieux connaître, à faire mieux aimer la «littérature italienne d'aujourd'hui». Non point que je me laisse aller à

surfaire l'objet principal de mes études pendant les quatre années écoulées. L'amitié italienne ne m'empêchera point de constater qu'il s'est produit chez nos voisins d'outre-monts le même phénomène qu'en Allemagne. Dans ces deux pays, l'unité politique enfin conquise, l'unité politique si favorable à l'essor commercial de Milan et de Gênes, de Berlin et de Hambourg, n'a pas provoqué le renouveau littéraire souhaité et prévu. Pour ce qui est de l'Italie, il semble même que la réalisation de son unité lui ait nui intellectuellement en ce qu'elle abolit cette communauté de pensée et d'inspiration qui fit aux auteurs du *risorgimento* une âme identique, ardemment nationale. Avouons-le, puisqu'aussi bien les Italiens eux-mêmes en conviennent : les contemporains n'ont rien produit encore de comparable aux *Fiancés* d'Alessandro Manzoni et aux poèmes de Giacomo Leopardi.

Mais si les très grands auteurs font défaut à l'Italie de ce temps, si le génie même de M. d'Annunzio paraît à certains critiques contestable, quelle riche floraison, en revanche, dans tous les domaines, d'œuvres intéressantes et distinguées ! En Italie comme partout, si le génie souverain est rare, l'intelligence avisée se manifeste aujourd'hui dans tous les genres... L'âme littéraire de l'Italie moderne est essentiellement lyrique. Sous ce rapport et du consentement universel, la première place lui revient de droit. Depuis la mort de Victor Hugo,

Giosuè Carducci est sans rival parmi les poètes vivants. Et combien de beautés éparses dans l'œuvre lyrique de MM. d'Annunzio et Fogazzaro, Rapisardi, Graf, Guerrini, Pascoli, Marradi, Pastonchi!.. En Italie, comme en France, le roman constitue aujourd'hui le genre préféré du public. Dans ce domaine encore nous trouvons en Italie des talents très disparates, mais éminents et qu'une réclame savante eût universellement consacrés. Le théâtre italien, lui aussi, vaut mieux que sa renommée. Si l'on peut reprocher à certains dramatistes d'outre-monts (comme à tous les auteurs italiens en général) d'imiter trop servilement les étrangers, il convient de reconnaître les efforts tentés par les meilleurs d'entre eux en vue de doter la scène nationale d'ouvrages vraiment nationaux. Quelques-uns y ont réussi : on croit l'avoir montré dans ce volume.

La philosophie enfin, l'histoire, la critique, le journalisme sont aujourd'hui très dignement représentés chez nos voisins.

Il semble qu'une véritable renaissance philosophique se produise actuellement en Italie. La métaphysique possède en M. Ardigò qui est un vieillard, l'esthétique en M. Croce qui est un « jeune », des représentants illustres. Demain l'Europe entière connaîtra les jeunes théoriciens ingénieusement paradoxaux du *Leonardo* et du *Regno*. La critique et l'histoire sont également prospères outre-monts. Un pays qui possède à la fois des his-

toriens comme MM. Pasquale Villari et Guglielmo Ferrero, des critiques comme MM. Carducci, Zumbini, d'Ancona et Graf, peut affronter la comparaison avec n'importe quelle autre nation littéraire et attendre avec confiance le jugement favorable de la postérité.

Je voudrais que ces études sur la *Littérature italienne d'aujourd'hui* donnassent au moins un aperçu de toutes ces richesses[1]. Puissent-elles prouver à tant de gens qui l'ignorent que l'Italie est un pays vivant, fécond, abondant en ressources intellectuelles de toute sorte, bien que les étrangers, encore une fois, soupçonnent à peine ses mérites et que les Italiens eux-mêmes les méconnaissent trop volontiers. Proclamée « Terre des morts » à l'aube du XIXe siècle, l'Italie se trouve être, au commencement du XXe, une nation moderne à qui l'avenir sourit...

La plupart des essais dont se compose ce volume sont, comme on verra, des monographies. Je me suis contenté de grouper les poètes, les dramaturges, les romanciers, les philosophes. Marquer entre eux des degrés, aligner les uns et les autres suivant un rang de taille intellectuel forcément arbitraire eût été une entreprise ma-

1. En ce qui concerne la poesie et le théâtre, on trouvera dans les intéressants ouvrages de M. Jean Dornis, des indications précieuses et de nombreux extraits judicieusement choisis (*La Poésie italienne contemporaine* et *Le Théâtre italien contemporain*). M. Jean Dornis prépare un volume du même genre consacré au roman.

laisée et téméraire singulièrement. C'est encore, m'a-t-il paru, à procéder par monographies que l'on risque d'apprécier le plus sainement l'œuvre d'écrivains vivants.

En terminant, je prie les Italiens qui ont bien voulu m'aider de leurs indications et de leurs conseils, de trouver ici les remerciements d'usage. Je dois une mention particulièrement reconnaissante à MM. G. Cena, C. Antona-Traversi, G. Ferrero, B. Croce et Ad. Orvieto.

Paris, novembre 1905.

LA LITTÉRATURE ITALIENNE
D'AUJOURD'HUI

I

LES RÉCITS SICILIENS DE M. VERGA

Parmi les romanciers de l'Italie contemporaine, M. Giovanni Verga m'a toujours paru sympathique entre tous. Il a de son art la conception la plus haute et la plus noble. Le culte passionné des lettres a rempli sa vie. Son idéal, à vrai dire, manqua de stabilité. Esprit inquiet, M. Verga flotta d'un pôle littéraire à l'autre et son œuvre se ressent de ce papillonnage. La date de sa naissance entre sans doute pour quelque chose dans ce manque d'unité. Venu au monde en 1840, M. Verga a subi avec une force égale l'influence du romantisme à son déclin et le prestige du naturalisme en ses brillants débuts. La critique, de tout temps, a sévèrement jugé ces talents mobiles et ces œuvres disparates. Aussi bien sa sévérité à l'égard de M. Verga confina-t-elle à l'injustice. Car le roman qui s'appelle *I Malavoglia* et ces nouvelles intitulées *Cavalleria rusticana*, *la Lupa*, *Rosso Malpelo*, *Un processo*, sont d'un maître écrivain et révèlent une individualité puissante. Assurément, il ne faut pas attacher au « succès » d'un auteur une trop grande importance. Combien se grisent aujourd'hui de l'encens des critiques et connaissent « les gros tirages » qui demain auront sombré

dans l'oubli! On ne peut se défendre toutefois d'un certain étonnement en présence de la « vente » dérisoire des *Malavoglia*, par exemple. Ce phénomène (car c'en est un) donnerait presque raison aux grincheux d'outre-monts qui vont répétant que l'art pur et la pure littérature n'excitent encore dans la « Troisième Italie » qu'un intérêt médiocre. On allègue aussi, pour expliquer cette injustice, que l'œuvre de M. Verga, outre qu'elle fut toujours disparate, produit aujourd'hui l'impression d'une chose démodée. Les littératures septentrionales qui ont excité en Italie un tel engouement et ont si fort influencé les jeunes écrivains ont causé aux ouvrages du maître sicilien un tort irréparable. Un public ne goûte pas à la fois MM. Henrik Ibsen, Gérard Hauptmann, Maurice Maeterlinck et les livres clairs et sobres de M. Verga. Il se peut que cette explication de la gloire insuffisante qui s'attache au nom de l'auteur de *Cavalleria* soit fondée. En voici une autre qui n'est pas moins plausible : M. Albertazzi soutient que le talent de M. Verga est trop peu italien pour plaire en Italie. Au dire de ce fin critique, le public d'outre-monts supporte malaisément cette tension du style, ces dialogues si condensés, ces mots incisifs, tout ce qui donne, en un mot, à cette œuvre sa marque propre. Trop de rudesse, trop d'âpreté dans ce langage, trop de vigueur dans ces peintures. Le lecteur en est troublé comme par une lumière trop ardente : « L'harmonie, plus encore que traditionnelle, écrit M. Albertazzi, est naturelle chez nous[1]. »

J'ai fidèlement rapporté les griefs de la critique, mais il s'en faut que j'épouse sa querelle. Peut-être le génie de M. Verga est-il moins italien qu'européen. Peut-être présente-t-il avec l'esprit français quelques

1. A. Albertazzi, *Il Romanzo*, p. 309.

affinités. C'est possible. Ainsi s'expliquerait la haute estime où l'on tient cet auteur en France. Haute estime, au surplus, ne me semble point encore un terme assez élogieux. Toujours intéressante et originale, l'œuvre de M. Verga m'apparaît, dans sa partie sicilienne, digne de la plus vive admiration. Puisse la rapide revue où je convie le lecteur justifier mon enthousiasme !

* * *

Le récit le plus caractéristique de la période romantique de M. Verga est peut-être son court roman intitulé *Eva* qui parut en 1873. M. Verga a toujours beaucoup aimé les préfaces. Celle dont il a muni *Eva* est curieuse en ce qu'elle nous éclaire sur les origines littéraires de l'auteur. La préface d'*Eva* rappelle à la fois celle de *Mademoiselle de Maupin* et les manifestes de Dumas fils. On y rencontre pêle-mêle un plaidoyer pour l'art en général, des considérations sur l'art grec, des idées sur la moralité dans l'art, des déclamations contre la littérature à la mode, des sarcasmes à l'adresse du public et des écrivains qui flattent son mauvais goût.

La préface fait bien augurer du roman. Le roman tient les promesses de la préface. Nous nageons en plein romantisme. L'action d'*Eva* se noue dans un bal masqué. Personnages principaux : un artiste — phtysique comme il convient, — et une femme, belle et cruelle et fatale créature. On se croirait aux environs de 1830. Et si la naissance d'*Eva* remontait à 1830, il n'y aurait rien à dire. Malheureusement, *Eva* fut publiée en 1873. Et c'est pourquoi il nous est impossible de prendre un vif intérêt aux fauves amours de ce jeune peintre poitrinaire et de sa danseuse : « Si tu savais, dit à un confident l'amant honteux de cette

pauvre fille, si tu savais comme je me sens vil et combien je me hais!... Dis-moi comment on peut agir ainsi vis-à-vis d'une femme qu'on méprise et qu'on déteste. Dis-moi comment il se peut faire que, tout en lui crachant à la face cette horreur et ce dégoût, on meure pour elle, on lui sacrifie l'honneur, la vie, la famille, la jeunesse, l'art, toutes choses souriantes et aimées pour s'abreuver du fiel de son amour... Dis-moi comment tout cela peut arriver et dis-moi qu'à ma place tu aurais agi de même et que tu serais vil et que tu serais méprisable comme moi. » Ah que voilà donc un langage cent fois entendu! Est-il assez « Confessions d'un enfant du siècle », ce peintre poitrinaire et suranné.

Nous ne saurions, dans cette courte étude, retracer en détail l'évolution qui fit un « naturaliste » militant de l'auteur d'*Eva*, de la *Storia d'una capinera* et de ce *Tigre reale* où le romantisme célèbre une véritable orgie. Qu'il suffise d'observer que cette transformation s'accomplit le plus logiquement et le plus naturellement du monde. L'amour de M. Verga pour la vérité en littérature, ses tendances *peuple*, ses instincts humanitaires devaient l'attirer dans le camp des novateurs. Il compta parmi les plus ardents soldats du petit groupe *vériste* qui livra vers 1878, à Milan, de si rudes combats pour la formule nouvelle. Tandis que César Tronconi la défendait en critique brillant, Lorenzo Stecchetti à Bologne, Luigi Capuana et Giovanni Verga à Milan lui donnaient, grâce à des œuvres distinguées, droit de cité dans la littérature italienne. *Giacinta* de M. Capuana date de 1879. *I Malavoglia*, cet ouvrage plus significatif encore, parut en 1881. Avec leurs qualités et leurs défauts (on dirait plus justement inconvénients que défauts, car ils tiennent à l'esthétique naturaliste) les *Malavoglia* ne mériteraient-

ils point d'être appelés un chef-d'œuvre ? Ce livre est en tout cas ce que le vérisme a produit en Italie de plus « fort ». L'école dont il relève et qu'il a consacrée mérite d'être observée de près.

Le naturalisme italien prétendit avec M. Verga au même objet qu'en France avec M. Zola. Désormais, la littérature devait être scientifique, le roman expérimental. Alors que les *Rougon-Macquart* de l'auteur français retraçaient l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, l'auteur italien, dans sa série intitulée *I Vinti*, série demeurée d'ailleurs incomplète, se proposait de décrire l'ascension lente d'une famille de pêcheurs siciliens. « Ce récit, déclare M. Verga dans sa préface aux *Malavoglia*, est l'étude sincère et impartiale de la façon dont doivent probablement naître et se développer dans les plus humbles conditions les premières inquiétudes pour le bien-être, et de la perturbation que doit provoquer dans une famille, ayant vécu jusqu'alors relativement heureuse, le vague élan vers l'inconnu, le sentiment que l'on ne se trouve pas bien et que l'on pourrait se trouver mieux. » Il y a déjà dans la partie théorique des *Malavoglia* une lueur de l'idée qui devait inspirer par la suite *Les Déracinés* et *L'Etape*, rencontre qui n'a rien, d'ailleurs, pour étonner : les préoccupations sociologiques entrent pour une part essentielle dans l'atmosphère intellectuelle de notre temps. Mais alors que les *Déracinés* et l'*Etape* passent pour exprimer des thèses conservatrices ou « réactionnaires », M. Verga, qui croit à la démocratie et au progrès, aperçoit dans le déracinement et dans l'ardeur des humbles à brûler les étapes sociales des élans louables, dignes d'être encouragés. « A mesure, écrit-il, que cette recherche du mieux dont l'homme est travaillé croît et s'étend, l'homme lui-même tend à s'élever et poursuit son mouvement ascendant dans les classes sociales.

Dans *I Malavoglia* ce n'est encore que la lutte pour les besoins matériels. Ceux-ci une fois satisfaits, l'effort devient avidité de richesses et s'incarnera dans un type bourgeois, *Mastro don Gesualdo.* » M. Verga a mené à chef la première partie de son dessein. Il a décrit avec bonheur ces étapes initiales d'une famille pauvre vers le mieux-être ; avec un bonheur à vrai dire inégal : les *Malavoglia* sont très supérieurs à *Mastro don Gesualdo.* M. Verga en a-t-il eu le sentiment ? Et faut-il voir dans l'accueil assez peu encourageant fait à ce deuxième volume la raison pourquoi il n'a pas achevé la série promise? C'est possible. Et il faut convenir que, si la déchéance devait continuer, M. Verga a bien fait d'en rester là. Telle qu'elle est, la série, sur deux œuvres, compte un chef-d'œuvre. Proportion honorable encore.

On chercherait en vain, dans les *Malavoglia*, l'ombre d'une intrigue. Tout se borne à la chronique minutieuse de cette famille dans un moment capital de son existence. La nouveauté du milieu sicilien où les héros de M. Verga accomplissent leur destinée, l'originalité pittoresque de ces types, leur forte empreinte locale auraient dû, en bonne justice, décider du succès. Vingt ans avant que Mme Grazia Deledda ne découvrît la Sardaigne, M. Verga a révélé la Sicile. La terre natale a également bien inspiré ces deux auteurs. Tous deux encore réussirent moins bien lorsqu'ils s'essayèrent à des sujets moins familiers.

Rien de moins compliqué que le thème des *Malavoglia.* Privée par la conscription militaire d'un de ses membres les plus jeunes et les plus robustes, la famille Malavoglia, d'Aci-Trezza en Sicile, tente d'équilibrer son budget par un coup d'audace. Le chef de la famille Malavoglia, le vieux Padron N'Toni, achète une cargaison de lupins dans l'espoir de la

revendre à gros bénéfice ; mais la vieille barque qui porte sa fortune sombre en vue du port et l'un des fils Malavoglia périt dans l'aventure. Du coup, voilà ces braves gens ruinés et criblés de dettes. Ils ont beau désormais se priver du nécessaire et peiner tant que le jour est long, consentir les plus lourds sacrifices, accepter les plus douloureuses humiliations, ils ne sortiront plus de la misère. Padron N'Toni n'aime rien au monde que sa demeure, cette « maison du néflier » où il a vécu les beaux jours de sa vie. Quel crève-cœur lorsqu'il en faut sortir à la sommation des usuriers ! L'idée fixe du bon vieillard est d'y rentrer un jour le front haut. Toute sa volonté chancelante est tendue vers ce but : mais le ciel et la terre semblent ligués contre lui. Son fils N'Toni rentre du régiment, corrompu par la vie citadine. Traîner la misère sur un sol ingrat ou bien tenter la chance sur une mer perfide lui semblent deux alternatives également indignes de sa haute intelligence. Il va chercher fortune à l'étranger, pour revenir, d'ailleurs, peu après, Gros Jean comme devant. Humilié, aigri, il se met à boire ; et ce membre d'une tribu où l'honnêteté la plus scrupuleuse était de règle en arrive à demander à un louche trafic ces gros bénéfices que n'accorde pas le labeur honnête. De compagnie avec les pires bandits du bourg, N'Toni s'exerce à la contrebande ; mais don Michele, le brigadier, ne tarde pas à comprendre de quoi il retourne. Et la catastrophe prévue se produit : N'Toni et ses complices sont surpris en flagrant délit ; on les jette en prison ; mais, avant de se laisser empoigner, N'Toni a eu le temps d'assassiner don Michele. Il finira ses jours au bagne. Et la débâcle qui entraîne les Malavoglia poursuit son cours. Ce sont maintenant les filles de ce clan naguère si vertueux qui tombent dans le péché. Et la ruine se précipite, et

la déchéance des Malavoglia se consomme. Ils ne rentreront point le front haut dans la « maison du néflier ». Padron N'Toni, humble épave, mourra dans un lit d'hôpital.

Ces brèves indications ne résument point — tant s'en faut — la riche substance des *Malavoglia*. Les événements, dans ce livre, sont plutôt rares, et l'auteur n'a pas visé à les présenter sous un jour dramatique. Ils appartiennent pour la plupart à cette catégorie des « petits faits » dont l'accumulation passait aux yeux des écrivains naturalistes pour le dernier mot de la science et d'une littérature qui se proclamait scientifique. M. Verga s'applique à décrire un milieu et à peindre des personnages. Et c'est ce qu'il y a d'excellent dans les *Malavoglia*. Un auteur, si bien doué soit-il, ne publie guère qu'un livre comme celui-là dans son existence. Les *Malavoglia* forment un livre prodigieusement « compact ». On y retrouve des impressions subies au cours de toute une jeunesse. L'auteur a fait rentrer dans le cadre de ce roman tous les personnages qu'il coudoya, tous les spectacles qu'il admira. La barque du vieux N'Toni et les rues d'Aci-Trezza et la maison du néflier, M. Verga les a vus avec des yeux naïfs d'enfant, puis avec des yeux rêveurs d'adolescent avant de les observer en écrivain, avant de les considérer comme une matière à développements littéraires. Le même caractère de vérité pénétrante et minutieuse se retrouve dans les épisodes et personnages secondaires du roman. Comme nous voilà loin des scènes banales et des personnages convenus d'*Eva!* Et comme il est étrange, pour l'observer en passant, qu'un auteur puisse écrire d'une même plume *Eva* et les *Malavoglia!* Ici tous les acteurs du drame vivent et parlent. Tous sont vrais à la fois d'une vérité générale et d'une vérité particulière. Avant d'être Siciliens, ils sont humains. La couleur lo-

cale, richement répandue sur eux, ne fait aucun tort à la précision typique de leurs caractères. On ne saurait trop admirer tant de cohésion, tant d'équilibre, tant de mesure. Si *L'Assommoir* est le chef-d'œuvre de la formule naturaliste appliquée à la description d'un milieu citadin, j'aperçois dans la poétique monographie de la famille *Malavoglia* le chef-d'œuvre du naturalisme rural.

*
* *

Les nouvelles de M. Verga ont rencontré auprès de ses compatriotes une faveur plus marquée que ses romans. Les récits les plus savoureux, à mon gré, sont, cette fois encore, ceux dont l'action se déroule en Sicile. S'il y a des pages exquises dans *Artisti da strapazzo* (*Vagabondaggio*) et dans *Il canarino del N. 15* (*Per le vie*), c'est dans *Cavalleria rusticana*, dans *La Lupa*, dans *Rosso Malpelo* que M. Verga a donné toute sa mesure. Le paysan sicilien joue dans ces contes rapides le rôle du campagnard normand dans les immortels récits de Guy de Maupassant. On a maintes fois comparé ces deux auteurs. Et leur âpre sagesse à l'un et à l'autre présente en effet quelque analogie ; mais c'est surtout dans leurs procédés de mise en scène qu'une parenté est sensible ; par quoi, d'ailleurs, je ne prétends pas insinuer que l'auteur sicilien ait emprunté quoi que ce soit au conteur français. J'incline à croire que leur parenté intellectuelle remonte plutôt à certaines admirations communes. Ne faudrait-il pas l'attribuer en partie à l'influence de Gustave Flaubert ?

Les nouvelles siciliennes de M. Verga ont un premier mérite et considérable : ce sont des nouvelles et non point de petits romans. Il est entre ces deux genres des différences essentielles que la plupart des auteurs

contemporains ont méconnues. Ils tiennent la nouvelle pour un petit roman, un roman pour une nouvelle tirée en longueur. Qu'ils étudient chez M. Verga les caractères organiques de ces deux genres. *Cavalleria rusticana* peut servir, à ce titre, de modèle. Sous sa forme primitive ce récit compte quinze pages. Mais dans ces quinze pages, quelle variété de formes et d'images, quel monde de sentiments! C'est un miracle de concision et de sobriété que cette nouvelle. Il y avait dans *I Malavoglia* de belles et larges descriptions; mais elles étaient déterminées, « commandées », pour ainsi dire, par le reste. Ces tableaux formaient une part nécesaire de tout l'ouvrage. Les *Malavoglia* comportaient encore des dialogues étendus, pareillement indispensables à l'impression d'ensemble que ce roman devait produire. Par là, l'auteur nous initiait à ces mille commérages locaux, élément essentiel de la vie provinciale. Les esprits simples s'expriment en longs discours. En faisant parler ses personnages avec abondance, M. Verga contribuait à leur donner cet air de vérité et de vie, mérite capital des *Malavoglia*.

Les nouvelles de M. Verga sont construites sur un plan tout autre. Dans *Cavalleria rusticana* (que je prends pour exemple, car je tiens ce court récit pour parfait entre tous), on ne trouverait pas dix phrases à supprimer sans que le reste en pâtît. On court au plus pressé, on coupe au plus court. L'auteur se contente d'esquisser les scènes, il ne les traite pas à fond, il n'épuise jamais le sujet. Quand Turiddu, provoqué par Alfio, se dispose à gagner le lieu du duel, il rencontre sa vieille mère et lui révèle à mots couverts les graves événements qui se préparent. La scène pouvait être pathétique. M. Verga a dédaigné de l'écrire. Il se borne à nous instruire brièvement des propos de Turiddu à sa mère, mais il évite de dépeindre l'angoisse

de la pauvre femme, et il passe sous silence ses supplications. Au lecteur de les deviner, d'y suppléer par l'imagination. L'auteur lui-même garde là-dessus le silence. Pas de remplissage, pas de mots inutiles, telle semble être sa devise. Il obtient par cette méthode des effets de raccourci stupéfiants.

Ce fut d'ailleurs une innovation capitale du naturalisme ou vérisme, cette importance accordée au « petit fait », enregistré sans commentaires et sans qu'il soit possible de découvrir ce qu'en pense l'auteur s'il approuve, condamne ou reste indifférent. Cet amour de la narration « objective » fut surtout chose française, car en d'autres pays la course au document et la recherche du vrai n'empêchèrent pas l'auteur d'intervenir dans ses récits. Il y a chez les réalistes et naturalistes russes, par exemple, un parti pris de pitié pour toutes les misères décrites qui suffit à différencier étroitement le naturalisme moscovite du naturalisme français. M. Verga faut-il y voir encore l'influence de Flaubert ? n'admet pas qu'un auteur se raconte en ses écrits. Il défend le dogme de l'impassibilité littéraire avec chaleur : « Je crois, affirme-t-il, que le roman, cette œuvre d'art excellente et humaine entre toutes, triomphera vraiment lorsque la cohésion et l'affinité de ses diverses parties seront si complètes que la méthode même de sa création en demeurera mystérieuse, à l'égal du développement des passions humaines, lorsque l'harmonie de ses formes sera tellement parfaite, la sincérité de sa réalité si évidente, sa manière et sa raison d'être si nécessaires que la main de l'artiste restera absolument invisible. Le roman portera l'empreinte de l'événement réel, l'œuvre d'art semblera s'être créée de soi-même, avoir mûri et surgi spontanément comme un fait naturel, sans conserver aucun point de contact avec son auteur..... Qu'elle

soit par raison propre, par le seul fait qu'elle est comme elle doit être et qu'il est nécessaire qu'elle soit, palpitante de vie et immuable comme une statue de bronze dont l'auteur aurait eu le courage divin de s'éclipser. » Prétention chimérique, erreur, mais erreur grandiose. Flaubert, Leconte de Lisle pensèrent, eux aussi, ensevelir leur personnalité dans une prose lapidaire et dans une poésie d'airain. Sous cette froide enveloppe le lecteur indiscret a su trouver leur âme. M. Verga n'a pas mieux réussi à dérober complètement son *moi* aux investigations de la critique. Son style hautain de chroniqueur que rien n'étonne ne parvient pas à donner le change. On devine un cœur qui palpite, des nerfs qui vibrent, une âme qui souffre.

Le constant effort de M. Verga vers l'impassibilité se marque mieux que partout ailleurs en ses récits de mœurs siciliennes. Il vise à retracer sans nulle émotion apparente les menus épisodes dont se compose la vie des paysans, pêcheurs, bergers et carriers de sa patrie. Il voudrait confondre son âme avec la leur. Il épouse leurs préjugés, il partage leurs rancunes et leurs superstitions. M. Verga voit, pense et écrit du point de vue silicien. Son idéal serait de composer des ouvrages où rien ne trahirait le lettré qui a observé le peuple du dehors, mais où chaque mot porterait l'empreinte nationale, où seraient uniquement exprimées ces pensées dont des paysans ignorants sont capables, grâce à quoi ces romans et ces contes produiraient, selon ses propres paroles, l'illusion d'une œuvre venue au monde spontanément. Dans ce dessein, M. Verga emploie toute sorte de procédés ingénieux. Il a collectionné, avec une patience de folkloriste professionnel, les proverbes, les croyances, les locutions propres aux Siciliens. Et il en orne le plus habilement du monde son

style, qui en acquiert du relief et de la couleur. Doit-il arriver malheur à quelqu'un de ses personnages, M. Verga l'annonce en faisant glousser la poule noire ; la pluie est l'œuvre de saint François ; si les Malavoglia ne périssent pas tous dans le naufrage de *La Providence*, il convient d'en savoir gré à ce saint tutélaire invoqué par eux dans le malheur : « Et saint François, dans sa miséricorde, les ouït comme il allait à travers la bourrasque au secours de ses dévots. Et il étendit son manteau sous *La Providence* au moment où elle allait se briser, telle une coquille de noix, sur le rocher des Colombes, sous le corps de garde des douaniers. » Nulle ironie dans le récit de ce miracle. M. Verga n'est pas moins assuré que ses Malavoglia de l'efficacité de leurs prières. C'est avec la même fidélité scrupuleuse et toujours sans le moindre sourire qu'il enregistre les explications fantaisistes que donnent des phénomènes de la nature ses humbles héros. « Pourquoi, demande l'un deux, la mer est-elle tantôt blanche, tantôt verte et tantôt bleue ? » « Tout simplement, répond un vieux pêcheur parce que telle est la volonté de Dieu. Le marin connaît de la sorte lorsqu'il peut prendre la mer sans crainte et lorsqu'il fait mieux de ne pas s'aventurer. » M. Verga rapporte ces contes de bonne femme et d'autres semblables avec une gravité augurale qui est d'un sûr effet.

Il s'en faut, au demeurant, que la misère et l'ignorance sicilienne laissent le maître sicilien indifférent. Il a beau limiter sa tâche au simple rôle de chroniqueur, il n'a pas échappé à la règle qui veut que, dans toute œuvre d'art, il y ait un élément personnel, il y ait l'homme ajouté à la nature. Voyons un peu ce que les récits siciliens de M. Verga nous apprennent sur lui. Sous ce scepticisme prémédité, tâchons à démêler quelle sensibilité instinctive se dérobe.

*
* *

Nous pouvons affirmer tout d'abord, sans crainte de nous tromper, que M. Verga, contrairement aux apparences, aime de tout son cœur ces êtres primitifs qu'il s'est efforcé, dans la meilleure partie de son œuvre, de peindre d'un pinceau insensible. Le réalisme, le naturalisme, le vérisme ne coïncidèrent pas pour rien avec la grande poussée démocratique de la deuxième moitié du XIXe siècle. Le réalisme et le naturalisme engendrèrent un art « peuple ». Tout comme Emile Zola, tout comme les plus illustres romanciers russes, M. Verga chérit les humbles et déteste les riches. Bien qu'il dédaigne de s'attendrir sur les Malavoglia et sur tant de pauvres diables dont il a retracé les souffrances, sa sympathie pour eux est évidente. Il ne la crie pas sur les toits, mais il la laisse entendre discrètement. Le vice et le crime lui paraissent en relation étroite avec la faim. Rassasiez, instruisez le Sicilien, il deviendra d'âme plus douce et plus noble. Il est très caractéristique que M. Verga, comme j'ai déjà eu l'occasion de le marquer, n'affecte jamais vis-à-vis de ses lamentables héros un air de supériorité. Alors qu'il « ironise » volontiers dans les nouvelles où il met en scène des gens du monde, il retrace les erreurs et les fautes de la plèbe sicilienne avec un respect profond, avec un sérieux presque attendrissant.

Il loue « sa résignation courageuse à une vie de misère », il voit un sentiment « très sérieux et très respectable » dans la « religion de la famille », si vivace, si tenace encore parmi les pêcheurs et les bergers siciliens; il montre tout ce qu'il y a de noble et de sain dans « ces affections des faibles, dans cet instinct qui

pousse les petits à se serrer les uns contre les autres pour résister aux tempêtes de la vie ».

Les tempêtes de la vie ! Elles remplissent l'œuvre du romancier méridional. Il aperçoit dans le train du monde une âpre tourmente, un furieux ouragan. Le darwinisme était fort en honneur à l'époque où M. Verga écrivit ses meilleurs récits « véristes ». On était alors darwinien comme on est aujourd'hui, parmi les gens de lettres, nietzschéen. Aussi bien les idées de lutte pour la vie, d'écrasement du plus faible par le plus fort, de survivance du plus apte trouvent-elles dans la vie sicilienne et dans les descriptions qu'en a tracées M. Verga une illustration, une démonstration victorieuses. La violence fait loi. Malheur aux vaincus ! « Tue-moi ou je te tue. » La femme guerroye contre l'homme par la ruse. L'homme lutte contre la femme par la force. Selon qu'ils ont déployé l'un plus de ruse, l'autre plus de force, la victoire reste à l'un ou à l'autre. Et tout cela est *naturel*... Mais il n'y a pas au monde que la guerre d'homme à homme. La guerre la plus implacable est encore celle que l'individu doit soutenir contre la nature, contre les éléments : « Et le monde, en poisson vorace qu'il est, l'engloutit », écrit M. Verga, à propos de la ruine d'un de ses héros. L'auteur des *Malavoglia* excelle à montrer l'homme du peuple sicilien dans ces duels avec ses éternels adversaires : un coup de vent sur l'eau, un orage dévastateur, une épidémie de choléra, les tremblements de terre, les éruptions périodiques de l'Etna. Qu'il succombe, du reste, ou qu'il triomphe, le paysan sicilien garde un air de majesté sereine qui, répondant au procédé littéraire de M. Verga, procédé que nous avons mis en valeur, ne contribue pas peu sans doute à l'en faire estimer. Le Sicilien est essentiellement fataliste. Quoiqu'il advienne, il aperçoit dans ce qui se passe la « volonté de Dieu ». C'est là un terme

qu'il chérit. Fidèle à la méthode philologique que nous avons exposée, M. Verga, à son tour, emploie volontiers cette locution : « La maison vendue, écrira-t-il[1], elle s'en fut faire la volonté de Dieu à la ville, avec son garçon, tout proche de la prison où était enfermé Gramigna. » Le bien et le mal et tout ce qui participe de l'un ou de l'autre s'accomplit ici-bas par la volonté de Dieu. Toute révolte est inutile. Il n'y a pas lieu de s'étonner de rien. On entrevoit tout ce que cette doctrine implique de résignation au sort et d'esprit de sacrifice. Instruit d'un trait d'égoïsme forcené, Don Tinu observe mollement : « Ces choses-là arrivent. Le monde est grand et chacun vaque à ses affaires. »

Il se peut que cette conception résignée, presque désolée, de l'existence soit celle de la grande masse sicilienne. Elle représente en tout cas la philosophie personnelle de M. Verga. Dans un conte intitulé *Rosso Malpelo*[2], cette lugubre doctrine se manifeste avec la plus instructive clarté. Nous en donnerons, pour cette raison, une analyse détaillée. *Rosso Malpelo* est un de ces petits martyrs que M. Verga se plaît à décrire (*Jeli il pastore* — *Nanni*), et sur la tête de qui il semble avoir accumulé à plaisir toute la cruauté, toute l'injustice, toutes les malédictions de la Destinée. Rosso Malpelo gagne son pain à extraire le sable d'une carrière. Honteusement exploité par son maître, frappé par ses aînés, persécuté par ses égaux, son expérience personnelle a bientôt fait de l'amener à cette conception lugubre de la vie où l'observation et la méditation ont conduit M. Verga. S'étant lié d'amitié avec un autre gamin, non moins maltraité par le sort, Rosso Malpelo lui enseigne la sagesse et la destinée. Le baudet

1. *Cavalleria rusticana* (p. 153).
2. *Cavalleria rusticana* (p. 117).

qui, sous leurs yeux, se crève à traîner une charrette trop lourde, sert aux démonstrations triomphales de Rosso Malpelo. Montrant à son compagnon cette pauvre bête exténuée, frappée par des rustres du manche de leurs pioches et de leurs pelles, s'affaissant tous les dix pas sur ses genoux devenus deux larges plaies saignantes, Rosso Malpelo proclame : « L'âne est en butte aux coups parce qu'il est incapable de frapper lui-même. S'il pouvait se défendre, il nous foulerait aux pieds, il nous déchirerait à belles dents. » Et voici la leçon qu'il tire de ce spectacle : « S'il t'arrive d'administrer des coups, qu'ils soient le plus violents possible. Ceux qui les subiront t'en jugeront plus vigoureux qu'eux-mêmes. Et tu en recevras d'autant moins sur le dos. » Puis c'est au sable de la carrière que Rosso Malpelo demande des leçons de morale cruelle : « Le sable est traître, dit-il, il ressemble aux hommes. Si tu es le plus faible, les hommes te frappent au visage. Si tu es le plus fort ou si vous êtes plus nombreux, ils se laissent dominer..... Le sable a mangé mon père par traîtrise, car le sable était plus fort que mon père..... » L'âne gris, l'humble professeur d'énergie de Rosso Malpelo, ayant succombé à la peine, on le jette à la voirie. Et c'est là encore un accident d'une haute portée philosophique pour un gamin sicilien muni d'yeux pour voir et d'oreilles pour entendre. En présence de cette lamentable charogne, Rosso Malpelo dit à son compagnon : « Vois cette chienne noire qui ne craint pas tes pierres. Si elle n'a pas peur, c'est parce que la faim la presse plus que les autres. Regarde ces côtes qu'elle a !... Voilà pourtant comment vont les choses ! Le « gris » aussi a reçu des coups, il a été couvert de plaies, criblé de blessures. Et lui aussi, quand il pliait sous le faix et quand le souffle lui manquait et quand on le frappait, il avait de ces regards qui semblaient dire : Assez !

Assez ! Et maintenant les chiens dévorent ses yeux. Sa gueule décharnée, laissant voir toutes ses dents, semble rire des coups et des blessures. Et s'il n'était jamais né, cela aurait mieux valu ! » Et c'est ainsi que la philosophie de Rosso Malpelo rejoint à travers les siècles la pensée du roi Salomon : il vaudrait mieux pour l'homme, gémissait déjà l'Ecclésiaste, qu'il ne fût jamais né.

Rien d'étonnant à ce que M. Verga, considérant la vie sous un jour si sombre, aperçoive aussi un irrémédiable malheur dans le principal accident qu'elle comporte : l'amour. Son roman intitulé *Eva* exposait un « cas passionnel » dont nous avons indiqué le caractère romantique et désolé. Dans ses récits naturalistes ou véristes l'amour ne joue pas un rôle moins douloureux. C'est un sentiment tragique et fatal, supérieur à la volonté de ceux qu'il embrase et qu'il pousse aux pires folies, au crime, à la mort. L'œuvre de M. Verga ne connaît que l'amour-instinct, l'amour sensuel et bestial. A montrer le mépris où il le tient, M. Verga soulève légèrement son masque d'impassibilité. C'est bien l'homme qui se découvre à ce parti-pris pessimiste. A Nanni qui abandonne sa femme pour sa belle-mère (la sauvage *Lupa*), le brigadier reproche durement sa conduite. Et Nanni convient sans peine de son indignité. Tout le premier il déteste sa faute. Mais comment échapper à la destinée ? « Par charité, Monsieur le brigadier, implore-t-il, ôtez-moi de cet enfer ; faites-moi assommer, envoyez-moi en prison ; ne me la laissez plus voir jamais, jamais ! »...

Par la forme donc de ses écrits comme par leur fond, comme par la philosophie qu'ils expriment, M. Verga relève du naturalisme. Ses meilleurs récits et les plus durables remontent à la période héroïque du vérisme. Il est certain, d'autre part, qu'on n'écrit plus ainsi

aujourd'hui. La vogue du naturalisme a été vite épuisée et ceux d'entre ses partisans qui ne l'ont pas renié au moment opportun se condamnaient à retarder sur leur époque. M. Verga, qui compta parmi les écrivains de sa génération les plus compromis, s'est trop longtemps obstiné pour sa gloire dans cette forteresse démantelée. Il n'a pas su — ou il n'a pas voulu — *évoluer* à temps et déployer dans une direction nouvelle son activité de naguère et son talent de toujours. J'ai dit que la critique lui en savait mauvais gré. Mais je persiste à croire que la critique a tort. Il y a naturalisme et naturalisme. Et le vérisme italien a évité, en somme, les excès du naturalisme français. S'il y a dans les romans de M. Fogazaro une moralité plus haute et une pensée plus généreuse, s'il y a dans l'œuvre de M. d'Annunzio une plus large et plus harmonieuse beauté, il y a dans les récits de M. Verga un culte passionné, presque superstitieux de la vérité, une sincérité et une probité, une conscience et une science qui marquèrent aussi un progrès, une étape heureuse. Peut-être ses drames ne se maintiendront-ils pas indéfiniment au répertoire : le théâtre vériste, par définition, est médiocrement viable; mais la plupart des romans et contes siciliens de M. Verga dureront, encore une fois, autant que le « noble idiome » lui-même. Il est toujours audacieux de préjuger l'opinion — surtout littéraire — des temps à venir. Quand c'est un étranger qui s'avise de prophétiser, l'audace devient témérité. Je ne crois pas courir grand risque toutefois en affirmant qu'avant cinquante années M. Verga, tout vériste qu'il fut, passera pour un « classique » de la langue et de la littérature italiennes.

1er Octobre 1905.

II

LE SOCIALISME DE M. E. DE AMICIS

C'est vers la fin de l'année 1891 que l'*Italia del popolo* annonça en quelque sorte officiellement l'adhésion de l'auteur italien le plus populaire de notre époque, M. Edmond De Amicis, au parti socialiste. La presse du monde entier proclama aussitôt cette nouvelle, tandis que M. De Amicis, confirmant la rumeur publique, accomplissait son premier acte socialiste : le dépôt d'une motion au Conseil municipal de Turin, motion sollicitant un crédit de 15.000 francs pour la création d'une Bourse du Travail. Cette somme fut votée à l'unanimité. Heureux début dans l'éloquence révolutionnaire ! On le célébra comme il convenait.

Qu'un illustre contemporain adhérât au socialisme, la chose, à vrai dire, n'avait rien d'étrange. La « conversion » de M. De Amicis n'est pas sans exemple dans l'histoire littéraire de ce temps. Elle n'en provoqua pas moins, dans le public d'Italie, un certain étonnement. Et voici pourquoi : M. De Amicis passait jusqu'alors, à plus ou moins juste titre, comme nous verrons, pour l'écrivain bourgeois par excellence, démocrate assurément et humanitaire, mais patriote jusqu'au chauvinisme, mais loyaliste, mais défenseur fervent de l'armée.

Et de fait, tel est bien le passé, le passé civique et littéraire de M. De Amicis. Avant d'être écrivain, il

fut soldat. Il combattit en 1866 à Custozza, comme sous-officier, puis, la guerre terminée, il rédigea pendant plusieurs années, à Florence, l'*Italia militare*. C'est dans ce périodique que parurent les *Bozzetti*, ces tableaux de la vie militaire italienne qui commencèrent sa réputation et que confirmèrent les *Ricordi del 1870-71*. Comme tous les livres de M. De Amicis, les *Ricordi* avaient un but didactique. Cet ouvrage se proposait de resserrer les liens rattachant le jeune royaume d'Italie à son armée nationale. L'auteur déclarait dans sa préface que les *Ricordi* doivent développer ce thème : « Aime ton pays et travaille ». Aime ton pays, chéris l'armée qui le défend, respecte et observe la discipline nécessaire, si propre à former des âmes résistantes. Quel écart entre ce langage en 1870 et les déclamations socialistes de 1891 ! On s'empressa de le marquer. Les uns blâmèrent sévèrement l'humeur nouvelle du célèbre écrivain, d'autres le moquèrent, d'autres l'injurièrent. O l'ingratitude humaine ! Il se trouva jusque dans le parti de la révolution des hommes pour reprocher à cet illustre néophyte les propos tenus autrefois. Loin de voir avec joie venir à eux cette brebis égarée, ils lui interdirent jalousement la porte du bercail. Dans un article publié par la *Neue Zeit*, la première des revues socialistes, M. A. Maurizio traita le nouveau venu en suspect et condamna son socialisme en termes péremptoires [1]. L'article de la *Neue Zeit* incriminait la conversion de M. De Amicis pour ce qu'elle n'avait été précédée d'aucune crise, d'aucun déchirement. M. De Amicis, insinuait-on, n'avait aperçu dans le socialisme qu'une fontaine de Jouvence où retremper sa virginité littéraire un peu défraîchie. En l'accueillant avec trans-

1. *Neue Zeit*, n° 46 (1891-1892).

ports, le parti socialiste courait au devant d'une déception. M. De Amicis se servirait du socialisme : il ne le servirait pas.

Je n'ai point qualité, il va sans dire, pour juger de l'orthodoxie plus ou moins rigoureuse du socialisme de M. De Amicis. Mais, au simple point de vue psychologique, les arguments de M. Maurizio dans la *Neue Zeit* m'ont paru des plus fragiles. M. De Amicis est venu au socialisme sans crise tragique, sans « chemin de Damas », sans « nuit de Jouffroy ». Hé qu'importe! Pour être résultée d'une lente fermentation intellectuelle, son adhésion au collectivisme en fut-elle moins sincère? En est-elle, pour le parti de la révolution, moins glorieuse? On affirme que ce furent la lecture et la méditation des articles de M. Turati dans la *Critica sociale* qui jetèrent M. De Amicis dans les bras du socialisme. Il se peut; mais, pour décisif qu'il ait été, ce ne fut là qu'un simple accident. Il éclaira l'ancien combattant de Custozza sur sa véritable pensée, mais en réalité cet auteur, en 1891, était déjà socialiste depuis longtemps, il avait du moins tout ce qu'il faut pour le devenir. Le feu couvait sous la cendre : à la première étincelle, la flamme jaillit.

Un rapide coup d'œil sur l'œuvre de M. De Amicis, dans la dernière partie de sa carrière, nous montrera par quelle évolution toute naturelle, par quelle pente continue et à peine sensible cet auteur en est venu à se proclamer socialiste. Les révolutionnaires italiens affirment que, pour un socialiste, il est demeuré singulièrement bourgeois. Nous estimons, au contraire, que ce bourgeois a toujours été de mentalité plus socialiste que bourgeoise. Et nous pensons le démontrer.

*
* *

Cuore, qui obtint en Italie un si colossal succès et dont la publication remonte à l'année 1886, à une époque, par conséquent, où M. De Amicis ne songeait guère à embrasser le socialisme, est sévèrement jugé par M. Maurizio. Dans l'article de la *Neue Zeit* dont nous avons indiqué le sens, il appelle ce livre « une plate apothéose de tout ce dont la bourgeoisie a besoin ». « Plate apothéose », pour le dire tout de suite, est dur ; mais admettons et passons. Si *Cuore* exalte « tout ce dont la bourgeoisie a besoin », il faut convenir que la bourgeoisie italienne n'a que des besoins très nobles. Dans ce livre de propagande scolaire M. De Amicis prêche l'amour du peuple, le mépris de la fortune, l'égalité, la fraternité, la solidarité. Veut-on des témoignages de cet état d'âme peu suspect ? On n'a que l'embarras du choix. Voici l'épisode intitulé *Le Charbonnier et le beau Monsieur*, qui met aux prises un enfant de bourgeois (très détestable) et un ouvrier très généreux. Un petit bourgeois a reproché au fils d'un ouvrier le métier de son charbonnier de père. Sur quoi le charbonnier porte plainte auprès de l'instituteur. Celui-ci avertit le père du jeune coupable. Et ce père bourgeois d'accourir, et de serrer avec effusion, en présence des élèves réunis, la loyale dextre du loyal charbonnier, se déclarant heureux et fier..... vous voyez d'ici la scène. Elle est tout à la gloire du prolétariat... Autre exemple : sur le désir de ses parents, l'élève Enrico (bourgeois) invite au domicile paternel l'élève Rabucco (prolétaire). Rabucco accepte l'invitation et se présente, endimanché dans un vêtement de son père, plâtrier de son état. Et voici que Rabucco, tout en jouant, laisse une empreinte blanche sur le canapé du salon où il prend ses ébats. Enrico, petit bourgeois soigneux, fait mine d'essuyer du revers de sa manche le meuble familial, mais son père le prévient

d'un geste et, Rabucco parti, lui prouve dans un long discours que le plâtre adhérent aux habits de son camarade n'avait rien d'injurieux pour le canapé du salon. N'était-elle pas, dans l'origine, cette tache de plâtre, un accident dû au travail ? Or la tache qui provient du travail n'a rien de déshonorant : « C'est de la poussière, de la chaux, du vernis, c'est tout ce que tu voudras, sauf de la saleté. Le travail ne souille pas. Il ne faut jamais dire d'un ouvrier rentrant, son travail accompli : *Il est sale*, mais bien : *Il porte sur ses vêtements la trace de son labeur.* » M. De Amicis a cent fois raison, mais n'est-ce point là une doctrine toute démocratique ?

Qu'est-ce donc qui a pu rendre *Cuore* suspect aux « purs » de la *Neue Zeit?* C'est le patriotisme et le loyalisme qui animent cet ouvrage, c'est un certain fond de spiritualisme qui, pour ne sentir guère le *clérical* et à peine le catholique, n'en devait pas moins inquiéter des marxistes farouches. *Cuore* est, de toute évidence, l'œuvre d'un patriote, d'un patriote et d'un soldat. Quand il écrivit cet ouvrage, M. De Amicis n'avait point encore complètement dépouillé le vieil homme, son uniforme n'était pas encore complètement mangé aux vers. Ah! quelle pitié n'a pas dû inspirer à des socialistes l'épisode de l'arrivée du roi Humbert à Turin, par exemple, tel qu'il est narré dans un des derniers chapitres de *Cuore!* Le père de l'élève Corretti a guerroyé naguère contre les Autrichiens sous les ordres du roi Humbert, alors prince héritier. Une douce émotion étreint le vieux brave à l'aspect de son ancien chef. Sur le passage du souverain, il ne peut retenir ce cri : « 4e bataillon de 49! » Le roi Humbert, à ces mots, se penchant dans la voiture qui l'emmène, tend la main au compagnon d'armes de jadis. Corretti serre avec transports la dextre de son roi, puis passe la

sienne, toute chaude encore de cette étreinte, sur le visage de son fils : « C'est une caresse du roi! » Fi donc! Dans la bouche d'un homme libre, quel langage est-ce là? Les socialistes ne l'ont point pardonné à M. De Amicis. Tous les parfums de l'Arabie inonderaient aujourd'hui la main de Corretti qu'ils n'y effaceraient point la souillure ancienne.

L'attitude observée par M. De Amicis dans *Cuore* à l'égard de la religion n'est pas moins scandaleuse. L'auteur ne témoigne pas seulement d'une coupable tolérance, il fait ouvertement profession de christianisme. Les instituteurs qu'il met en scène n'éprouvent aucune répugnance à prononcer le nom du bon Dieu ; ils croient à l'immortalité de l'âme, ils l'enseignent à leurs élèves, ils vont jusqu'à préconiser la prière. O temps! ô mœurs! Quelle misère!

Mais c'est assez raillé, et l'on voit combien est injuste le reproche adressé à M. De Amicis d'avoir élevé dans *Cuore* un monument à « l'égoïsme bourgeois ». *Cuore* est l'œuvre d'un ami sincère de l'humanité et non point d'un homme défendant les privilèges d'une caste.

Les sentiments « peuple », les idées humanitaires de notre auteur devaient se manifester d'ailleurs avec plus d'éclat encore dans les ouvrages qui succédèrent à celui-là et qui exploitaient le même filon pédagogique et scolaire. M. De Amicis se meut fort à l'aise dans ce domaine : « J'étais né, a-t-il écrit, pour devenir maître d'école, pour avoir affaire à de pauvres gens, à des ouvriers. Si j'avais été juge dans un village, on m'aurait élevé une statue. » C'est tout un cycle de récits qu'il consacre aux écoliers, aux écoles, aux instituteurs. Et c'est toujours dans le même esprit humanitaire qu'il les décrit et dans le même sens démocratique et quasi socialiste qu'il tranche les graves problèmes relatifs à l'instruction publique en Italie. Le copieux ouvrage intitulé

Le Roman d'un maître d'école (*Il Romanzo d'un maestro*, 2 volumes) propose tout un plan de réformes. Alors que *Cuore* s'adressait aux enfants, *Il Romanzo d'un maestro* s'adresse aux parents, aux électeurs, au Gouvernement. M. De Amicis peint l'école primaire de son pays sous des couleurs plutôt sombres. Il insiste pour qu'on prête aux instituteurs une assistance plus efficace, il entend qu'on facilite aux pauvres l'envoi de leurs enfants à l'école.

Une légère différence peut-être s'observe entre *Cuore* et ce nouvel ouvrage. Sans aller jusqu'à marquer une hostilité formelle au culte catholique et à ses ministres, M. De Amicis leur témoignera désormais une défiance évidente. Il fait défiler sous nos yeux un grand nombre d'ecclésiastiques de toute sorte. Les mauvais l'emportent de beaucoup sur les bons. De même, les bons bourgeois vont devenir plus rares qu'ils n'étaient au temps de *Cuore*. M. De Amicis dénonce leur vanité, leur paresse, leur lâcheté.

Non moins « tendancieux », les récits groupés sous ce titre : *Entre l'Ecole et la Maison* (*Fra Scuola e Casa*). *Un Drame à l'école* raconte une historiette touchante, mais à vrai dire banale et qui n'eût point mérité d'être écrite, n'était son sens politique et social. M. De Amicis charge une maîtresse d'école, Faustina Galli, de dégager pour nous la leçon de ce drame minuscule. Et voici cette leçon : « O combien misérable la société citadine à qui la regarde de bas en haut ! O l'éducation des parents ! O le sanctuaire de la famille ! (Faustina Galli avait rencontré bien peu de bonnes mères comme elle se les imaginait dans sa jeunesse, sur la foi des livres d'éducation.) Sans doute, la plupart des parents chérissaient leurs enfants, mais de quelle manière, juste ciel ! »... Je vous épargne la page qui suit et qui n'offre qu'un intérêt médiocre. Elle consiste

en une de ces énumérations où l'auteur se complaît et où sa rhétorique abondante se donne libre cours. M. De Amicis dresse la liste de toutes les façons bourgeoises qu'il y a d'élever ses enfants de travers et il conclut : « Tout ce monde s'habillait bien, s'exprimait avec élégance, souriait avec grâce ; tous ces gens-là caressaient leurs enfants avec amour. Et pourtant Faustina Galli n'était pas sans comprendre qu'un grand nombre d'entre eux n'entendaient jamais à la maison ni une parole affectueuse, ni un mot généreux, ni une conversation supérieure au plus bas bavardage !... Race hypocrite qui criait à la vulgarité et aux vices du peuple ! » Les vices du peuple ! M. De Amicis les pardonne de grand cœur. *La Maîtresse d'école des ouvriers* nous livre là-dessus le fond de sa pensée. Elle est entièrement favorable à la classe ouvrière : « Le peuple est bon », dit l'auteur par l'entremise d'un de ses personnages, « le peuple est bon » ; on le méconnaît parce qu'on le connaît mal, et si parfois il se montre sous un jour peu sympathique, c'est parce qu'il sent la défiance dont il est l'objet de la part des gens cultivés et riches. Un vaurien nommé Muroni se charge d'ailleurs de démontrer le bien fondé de cette opinion si favorable, en mourant d'un coup de couteau dans une rixe où il a pris la défense de Faustina Galli.

* *

L'adhésion officielle de M. De Amicis au socialisme remonte — il faut retenir cette date — à l'année 1891. Donc, lorsqu'en 1889 cet auteur publia *Sur l'Océan* (*Sull'Oceano*), il ne connaissait point encore la vérité, s'il était tout près de la connaître. *Sur l'Océan* contient

le journal de M. De Amicis à bord d'un paquebot où il gagnait la République Argentine. *Sur l'Océan* n'est pas un chef-d'œuvre. Les défauts de l'auteur y sont plus sensibles qu'ailleurs, ses qualités moins apparentes. Surtout la pauvreté de son imagination dépasse..... toute imagination. Des descriptions à perte de vue, des développements prévus, des réflexions — comme dit le poète Laforgue — ô combien quotidiennes! du sentiment sans nulle ironie, voilà ce qu'il y avait dans le carnet de notes de M. De Amicis et voilà ce qu'il a déversé dans son livre. Le bateau où il prit place n'était pas un paquebot, mais *le* paquebot, mais, comme disent les philosophes, le paquebot en *soi*. Pendant le peu de semaines que dura la traversée, il se produisit à bord de ce bateau-microcosme tous les épisodes dont un bateau peut être le théâtre : une tempête formidable, un accident grave avec arrêt brusque des machines, une naissance, un baptême, une mort.....

Le lecteur se demande peut-être : « Où apparaît dans tout cela le socialisme de M. De Amicis? » Patience! Il est ici comme partout. Les pages les plus sincèrement émues de *Sull'Oceano*, celles où l'auteur, abdiquant sa fureur descriptive, confie à son journal des impressions vraiment vécues sont celles qu'il consacre aux émigrants dont le hasard fait pour quelques semaines ses voisins, mais qu'un abîme plus profond que le flot ambiant sépare en réalité des passagers de première classe. *Le roman d'un maître d'école*, *Entre l'école et la maison* étaient avant tout des plaidoyers émus en faveur des pauvres gens. *Sull'Oceano*, dans ses meilleures pages, est cela aussi. En présence de ce misérable amas d'émigrants parqués à bord comme un vil bétail, M. De Amicis rappelle le mot de Giordani : « Notre pays aura fait un grand progrès le jour où il

comprendra que les paysans aussi sont des hommes », cri de pitié qui rappelle celui de notre La Bruyère : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés de soleil »... Le livre de bord de M. De Amicis commente avec éloquence ces propos illustres.

M. De Amicis, cependant, ne se borna point à ces effusions verbales. Il entreprit à bord une série d'excursions instructives, une véritable enquête; il s'entretint avec ces paysans des environs de Mantoue « qui, dans les mois d'hiver, traversent le Pô pour récolter des tubéreuses noires, lesquelles, bouillies dans de l'eau, les empêcheront de mourir de faim ». Il pleura sur le sort de ces Calabrais « qui vivent d'un pain fait de lentilles sauvages et qui, dans les mauvaises années, dévorent l'herbe des champs cuite sans sel ». Il partagea en pensée la détresse de ces cultivateurs de la Basilicate « qui font à pied chaque jour cinq ou six milles pour se rendre à leur travail, avec leurs instruments sur le dos, qui dorment côte à côte avec le cochon et l'âne sur la terre nue et ne mangent un peu de viande que lorsqu'un de ces animaux a crevé par hasard ». Prêtant l'oreille aux propos de ces malheureux, M. De Amicis apprit d'horribles histoires où des propriétaires opulents jouaient un rôle odieux. Et plus que jamais un désir fraternel de réparation l'étreignit : « Or j'écoutais de cet air presque honteux dont tous désormais nous écoutons les doléances des pauvres, le cœur serré par le sentiment d'une grande injustice, mordus dans notre conscience comme par une faute héréditaire ».

* *

C'est deux ans après la publication de *Sur l'Océan*, un an après le *Roman d'un maître d'école* que se pro-

duisit la « conversion » de M. De Amicis au socialisme. C'est alors, en 1890 et 1891, qu'aurait dû se dérouler ce conflit douloureux, cette crise tragique, seuls capables, au dire de M. Maurizio, d'épurer la plume de l'écrivain piémontais et de la rendre digne du parti socialiste. S'étonnera-t-on, toutefois, après lecture des extraits ci-dessus, que la crise réclamée ne se soit pas produite? En était-il besoin, vraiment? M. De Amicis n'a-t-il pas appartenu effectivement au socialisme longtemps avant la publication de *La voiture de tout le monde* (*La Carrozza di tutti*) et d'*Espoirs et Gloires* (*Speranze e glorie*)? Son adhésion formelle aux principes du collectivisme ne se borna-t-elle pas à la reconnaissance d'un état de choses déjà ancien?

La seule différence, ou à peu près, qui s'observe, sous ce rapport, entre les ouvrages publiés avant 1891 et ceux qui ont paru depuis lors, consiste en ceci, que l'auteur parle couramment aujourd'hui de son *socialisme* alors qu'il se bornait naguère à protester de ses sentiments « d'humanité » et de son « amour de la justice » ; mais le résultat est le même. L'auteur de *La Voiture de tout le monde* reste le philosophe débonnaire et paterne, aux attendrissements faciles et aux enthousiasmes prolixes, que nous connaissons. Mais quel cœur d'or et quelle âme de feu! D'autres sont venus au socialisme pour des raisons qui manquèrent de lustre. M. De Amicis n'a pas vu au delà de l'étiquette du parti. Il est devenu socialiste parce que le socialisme promet d'apaiser et d'enrichir la classe la plus nombreuse et la plus pauvre. En face du socialisme à base de haine M. De Amicis représente le socialisme sentimental.

Le livre intitulé *La Voiture de tout le monde* repose sur une observation d'ordre social, où l'on voit clairement le jour sous lequel désormais M. De Amicis va considérer le monde. Il a été frappé des « contrastes »

qui voisinent un instant dans les omnibus et les tramways. Ces contrastes, il les traduit en scènes ingénieuses, mais il en faut convenir, un peu monotones. Il décrit les rapports des employés et des voyageurs entre eux, des employés avec le public et des cochers avec leurs chevaux. Car M. De Amicis, dont la bonté s'étend sur toute la nature, prend en juste pitié jusqu'aux chevaux d'omnibus.

Dans son plan primitif, cet auteur entendait consacrer tout son livre aux employés des voitures publiques à l'exclusion de ceux qu'ils transportent : « La biographie d'une cinquantaine de cochers et de conducteurs, écrit M. De Amicis, aurait été une histoire édifiante et merveilleuse de familles foudroyées et démembrées par le malheur, de petits commerçants faillis, de petits propriétaires ruinés, de pauvres diables ballottés de la caserne à l'atelier, de l'atelier à l'antichambre, à la boutique, à l'office. » A la réflexion, toutefois, il parut à M. De Amicis que son histoire serait plus merveilleuse encore et plus édifiante s'il comprenait dans son étude conducteurs, cochers et voyageurs. La portée de ses conclusions s'étendrait dans la mesure où s'élargirait le champ de ses observations. L'empreinte sociale de *La Voiture de tout le monde* en serait ainsi plus marquée : « Ces cent voitures qui toute l'année sillonnent Turin en tout sens sont cent petites écoles ambulantes où les diverses classes sociales apprennent l'une de l'autre beaucoup de choses utiles, par exemple qu'il n'y a pas grande différence entre elles, sinon dans l'écorce ». M. De Amicis a pu devenir socialiste : il est resté optimiste. Et cet optimisme se retrouve dans mille remarques ingénues de ce genre. M. De Amicis estime que les haines sociales proviennent moins de l'inégalité des fortunes que du soupçon réciproque de mépris et de haine que nourrissent les uns à

l'égard des autres les riches et les pauvres. C'est pourquoi la promiscuité des tramways paraît à ce révolutionnaire un peu naïf une chose excellente. A se mieux connaître, les hommes apprennent à mieux s'aimer. Déjà des progrès ont été accomplis. Une vieille paysanne ayant laissé tomber son billet comme elle pénétrait dans l'omnibus, M. De Amicis a vu « un gros monsieur » et « un jeune ouvrier » se baisser d'un même élan pour le ramasser. Ce double mouvement l'a rempli de joie. Et il en tire des pronostics rassurants, peut-être un peu téméraires, sur l'avènement d'une ère de paix sociale.

L'évolution politique de M. De Amicis provoqua naturellement à Turin, où tout le monde le connait et l'estime, une légitime émotion. Nous en trouvons des échos finement notés dans la *Carrozza di tutti*. M. De Amicis s'afflige surtout de voir méconnaître le socialisme, son socialisme. Une troupe de soldats défilant le long de la ligne du tramway, un adversaire politique installé en face de lui dans la voiture de tout le monde le regarde d'un air qui semble dire : « Tu dois les haïr, ces gens-là ! » A quoi l'écrivain révolutionnaire objecte en pensée « Et songez que j'aimais ces jeunes gens beaucoup mieux que mon voisin, non plus comme autrefois pour ce qu'ils étaient dans cette période de leur vie, mais pour eux-mêmes, mais dans leurs familles ; je les aimais d'un amour indépendant de tout secret intérêt de classe, d'un amour très pur, profond, réfléchi, à telle enseigne que l'amour d'autrefois me paraissait infiniment étroit et mesquin en comparaison de l'amour nouveau. » Ces regards haineux dont ses adversaires politiques poursuivent dans le tramway l'illustre auteur socialiste lui sont insupportables. Positivement, il en souffre. Et il s'écrie : « Souhaiter ardemment le bien de tous, désirer la paix et l'amour parmi

les hommes, avoir de la société une conception nouvelle, conception qui, attribuant à l'organisation même de cette société les maux naguère imputés à l'égoïsme des riches; supprime toute cause de haine contre ceux-ci, détester la violence et le sang, réprouver l'injustice, compatir à toutes les douleurs, espérer si ardemment le bien jusqu'à en perdre tout repos, et se voir regardé, en guise de remerciement, comme si l'on portait en soi tout ce qu'une âme mauvaise peut nourrir de desseins féroces, quelle aventure étrange ! »

Nous n'avons rencontré jusqu'à présent, sous la plume de M. De Amicis, que des formules d'un socialisme assez vague. A serrer de plus près sa pensée, trouverons-nous quelque chose de plus consistant, de plus substantiel ? Hélas non ! M. De Amicis a réuni en un volume les discours politiques qu'il adressa aux Turinois en diverses occasions solennelles [1]. Ils ne dépassent point le niveau de la phraséologie courante du parti. On y retrouve, délayés à l'envi, tous les lieux communs chers au socialisme intellectuel. M. De Amicis estime par exemple que l'étude profitable des sciences sociales est plus « une affaire de cœur qu'une affaire d'intelligence », thèse qui a été cent fois soutenue, mais qui n'en est pas plus juste. Dans le même discours, M. De Amicis s'en prend aux idées darwiniennes et félicite les étudiants de Turin parce qu'ils repoussent cette doctrine impitoyable. Il recommande à ces jeunes gens l'humanité, la bonté. Il déclare : « Notre force ne réside pas dans la haine ni dans la colère », langage qui n'étonne pas sur les lèvres de ce bon révolutionnaire, mais qui a dû contribuer à le faire honnir de la *Neue Zeit*. N'est-ce pas M. Jaurès qui prononça un jour au Parlement français l'éloge de la haine

1. *Speranze e glorie*. Catane, 1900.

lorsqu'elle a pour but d'accélérer les progrès du socialisme?

Sans renier formellement son passé militaire, on devine que M. De Amicis a cessé d'en tirer orgueil : « La justice, écrit-il, est supérieure à la gloire », par où l'on entend bien ce qu'il veut dire. Il affirme, au demeurant, sa foi pleine et entière au collectivisme. Il définit la société idéale à venir « une gigantesque coopérative de production, de prévoyance et d'assistance ». Dans la mesure de ses forces, il se promet de collaborer à l'avènement de cette communauté « où l'axe social déplacé ne résidera plus au milieu d'une petite classe n'ayant d'autre horizon que ses propres intérêts, mais dans cette grande majorité dont les intérêts se confondent avec ceux de la nation », formule qui semble inoffensive, mais qui justifie en fait toutes les turpitudes démagogiques.

Ces quelques échappées sur les « idées » de M. De Amicis suffisent à nous éclairer sur leur valeur. Elles nous apprennent que M. De Amicis n'a pas de doctrine. On ne trouve dans ses pages politiques ni la rigueur sophistique du comte Tolstoï, ni la forte culture qui donne au socialisme anarchique de M. Anatole France un si délicat prestige et un si dangereux attrait. L'auteur italien, du reste, a d'assez beaux dons de poète et d'artiste pour qu'il se puisse résigner à n'avoir rien d'un penseur. Ses récits de voyage, si animés, si vivants, témoignaient déjà dans les chapitres politiques d'une remarquable insuffisance. M. De Amicis n'a point changé depuis lors. Le Saint-Esprit socialiste est descendu sur son front, mais sans lui départir le don des langues.....

Et ceci nous amène à toucher un dernier mot d'un ouvrage de cet auteur, ouvrage inédit encore, mais dont il a été beaucoup parlé. Le titre lui avait été sug-

géré, dit-on, par son éditeur : *Le Premier Mai*. Ce devait être une sorte de bréviaire socialiste, un livre de propagande d'une importance capitale. Malheureusement — pour le socialisme — *Le Premier Mai* dort encore dans les cartons de M. De Amicis, et il y a tout lieu de croire ce sommeil éternel. Interrogé par un journaliste sur les causes du retard apporté à la publication de cet ouvrage, M. De Amicis déclarait récemment : « Mécontent de mon œuvre après l'avoir écrite, je la mis de côté; puis, lorsqu'après cinq ans je voulus la revoir, il me parut que les choses étaient bien changées : l'hostilité systématique témoignée naguère au socialisme s'était fort atténuée; on avait cessé de le maudire; même parmi les conservateurs les plus rigides, on le discutait, on l'étudiait. Quelques-uns des types créés par moi n'avaient donc plus aucune raison d'être. En outre, une phase nouvelle avait succédé au printemps du socialisme, à l'époque de sa propagande active. Le socialisme traverse maintenant une période de discordes internes au sujet des moyens d'action et des questions de méthode. Donc, avant de voir le jour, mon livre devra être partiellement récrit. Pour l'instant, il dort. Se réveillera-t-il jamais ? »

Il y a de tout cela sans doute dans le retard souffert par la publication du *Premier Mai*. Certaines influences, hostiles au socialisme, et qui s'exercent, paraît-il, dans le voisinage immédiat du maître, n'y seraient pas non plus étrangères. Enfin n'y aurait-il pas dans la réserve prudente de M. De Amicis un peu du sentiment, je ne dirai pas de son incompétence, mais de son insuffisance en si grave matière ? Dans les ouvrages que nous avons feuilletés ensemble et où il est question du socialisme, c'est toujours, si l'on peut dire, en marge et par accident. Dans ces histoires d'écoles et d'écoliers, dans ces impressions de traversée, dans cette monographie de

l'omnibus, le socialisme n'est pas, à proprement parler, le véritable sujet de M. De Amicis. Dans ces conditions-là, il pouvait parler socialisme superficiellement, en littérateur. Un livre intitulé *Le Premier Mai* ne devait plus être seulement d'un homme de lettres, d'un feuilletonniste, d'un simple chroniqueur. M. De Amicis, qui est d'une finesse toute italienne, n'aurait-il pas aperçu la difficulté? Il y a lieu de le croire. Et c'est son bon génie, je pense, qui l'a fait renoncer à un dessein trop ambitieux.

Il n'en demeure pas moins que le collectivisme compte en M. De Amicis un disciple plein de foi et un partisan plein de zèle. Son socialisme peut paraître tiède aux rédacteurs de la *Neue Zeit* : ils sont seuls ou à peu près à en suspecter la sincérité. Rien ne justifie en effet l'appellation (injurieuse ou non) de *bourgeois* dont a été gratifié l'écrivain piémontais. Bourgois, il a pu paraître tel à ses débuts, il a pu l'être (et encore nous avons vu dans quelle faible mesure!) dans son plus célèbre volume (*Cuore*); mais, à partir de cette époque (1886), la tendance socialiste va sans cesse en s'aggravant dans ses écrits. *Cuore* est encore l'œuvre d'un bourgeois humanitaire, *Sull'Oceano* est déjà d'un compagnon démoc. soc. Le socialisme de M. De Amicis s'est formé par étapes lentes, mais décisives. Et le terrain une fois gagné n'a plus jamais été perdu. On dit — et les théologiens affirment — que les conversions solides s'opèrent de cette façon-là. Les choses se passeraient-elles autrement dans l'Église révolutionnaire? En bonne justice, ne devrait-elle pas s'enorgueillir d'avoir conquis une plume si brillante?.....

Le lecteur même socialiste, reconnaîtra que je m'en suis tenu, dans cet essai, au plan que je m'étais tracé. Dès l'abord je me suis borné, ou à peu près, à exposer l'évolution politique de M. De Amicis sans con-

tester ses idées, sans céder au plaisir de les discuter avec lui. Mais on souffrira bien qu'en terminant je déroge à cette règle. Il convient en effet de marquer davantage, pour s'en affliger, tout ce que les opinions révolutionnaires de M. De Amicis ont de purement sentimental. Il importe de signaler encore tout ce qu'elles ont de fragile et d'utopique, d'anti-scientifique en un mot. Hélas! — et voilà bien ce qui nous attriste — la prédication de M. De Amicis n'en est pas moins infiniment propre à tromper sur la véritable nature du socialisme les lecteurs superficiels, les gens du monde qu'une argumentation rigoureuse ne toucherait pas, mais qu'ébranlent des œuvres légères, agréablement écrites. Car c'est avec de tels airs de flûte qu'on pénètre au cœur des hommes. Saluons en M. De Amicis un flûtiste harmonieux et regrettons-en davantage de le voir flûter des airs si subversifs.

Juillet 1896.

III

LES PIÈCES SOCIALES DE M. GIACOSA

C'est en vain que des esthètes superbes et téméraires vont proclamant que la poésie n'a rien à voir avec la morale et qu'un homme de lettres n'est pas un maître d'école : il est encore de par le monde une masse de braves gens qui répugnent de toute leur âme à ce périlleux axiome. A génie égal et sans doute aussi à génie inégal, ces Béotiens, ces provinciaux préféreront un livre socialement bienfaisant à un écrit socialement malsain. Et ceux-là, tout pesé, sont dans le vrai qui, connaissant la puissance de la parole imprimée, souhaitent de la voir servir à une œuvre de vie plutôt qu'à une œuvre de mort. Considérant qu'à toutes paroles humaines correspond une philosophie et que toute philosophie engendre virtuellement des actes, ils tiendront naturellement en haute estime toute littérature incitant au bien et condamneront toute littérature inclinant au mal, sans nul souci de ce que ces bons vieux mots « un peu lourds », comme disait Ernest Renan, peuvent avoir de choquant pour des esprits trop raffinés. Quintilien definissait l'orateur « un honnête homme habile dans l'art de dire ». Félicitons-nous de ce que, pour la plupart encore de nos contemporains, l'auteur par excellence soit toujours l'honnête homme sachant écrire.

Les Italiens de cette mentalité possèdent aujourd'hui en M. Giuseppe Giacosa un dramaturge selon leur cœur et leur esthétique. M. Giuseppe Giacosa, au théâtre, a toujours défendu la cause de l'idéal, préconisé la vertu, la bonté, l'indulgence. A certain moment, il a pu inquiéter ses amis et déconcerter ses admirateurs ; il a pu, dans *Tristes Amours* et dans *Les Droits de l'âme*, paraître infidèle à ses principes : mais à mieux pénétrer la pensée qui pénètre ces ouvrages, son public a bien vite reconnu son auteur favori. Il a compris que dans ces deux pièces l'écorce seule de M. Giacosa apparaissait changée : son âme, son âme généreuse, restait intacte. Pour avoir confié un instant sa barque au courant vériste et au flot scandinave, M. Giacosa n'en demeurait pas moins identique à lui-même. Aussi bien le retrouve-t-on tout entier, avec sa sereine philosophie faite de charité et de pitié, avec son optimisme souriant, son idéalisme réaliste ou, si l'on préfère, son réalisme idéaliste, avec son clair bon sens, avec toutes ses qualités moyennes, en un mot, dans *Comme les feuilles* (*Come le foglie*), « le plus grand succès contemporain de la scène italienne » et dans *Il più forte* qui, pour n'avoir point réussi à l'égal de la pièce précédente, n'en fournit pas moins une carrière honorable encore.

M. Giacosa, je ne l'ignore point, n'aime pas à ce qu'on mette en évidence la diversité de son personnage littéraire. Il lui répugne que l'on s'étonne de ce que la *Partie d'échecs* et *Tristes Amours*, *Les Droits de l'âme* et *Comme les feuilles* aient été écrits de la même plume. Entre ces ouvrages successifs M. Giacosa conteste qu'il y ait contradiction ou seulement divergence. A contrôler cette opinion nous n'avons apporté aucun parti pris. Mais en toute équité et après un examen consciencieux l'avis de l'auteur paraît difficile a

soutenir. Si M. Giacosa (insistons sur cette distinction) n'a pas varié *quant au fond*, ses écrits apparaissent, *quant à la forme*, très différents entre eux. Sous ce rapport-là, M. Giacosa a subi de véritables métamorphoses successives. Et dans ses propres paroles nous en trouverons la preuve. Dieu nous garde, au surplus, de lui en faire un crime ! Louons-le plutôt d'avoir mis toujours au service du même idéal généreux cette verve féconde et cette souplesse d'esprit qui, si elles lui interdirent la puissance, lui inspirèrent des œuvres tantôt pleines d'agrément, tantôt pleines de sagesse, également aptes à divertir, à émouvoir, à faire penser, à corriger les mœurs en souriant ou en pleurant. Résumant par avance notre impression d'ensemble, nous dirons que, si M. Giacosa nous paraît manquer un peu de tempérament, il n'est guère parmi les auteurs de ce temps, de « talent » plus séduisant, plus complet, et pour employer une épithète dont on abuse, mais qui seule traduit exactement notre pensée, plus sympathique.

*
* *

On connaît l'origine des pièces médiévales de M. Giacosa, à qui cet auteur dut ses premiers succès au théâtre. C'était en 1873. M. Giacosa, ayant lu et goûté le poème français d'Huon de Bordeaux, imagina d'en tirer une « légende dramatique » en vers. Publiée dans la *Nuova Antologia*, cette pièce n'était pas destinée à être jouée. Mise à la scène, cependant, par un audacieux impresario, elle ravit les spectateurs. Et c'est, en effet, une fort jolie chose. D'un conte spirituel, mais égrillard et d'une veine toute gauloise, M. Giacosa a tiré un bijou de finesse et de goût, un chef-d'œuvre de politesse chevaleresque, de grâce tendre. Les censeurs vainement

dénoncèrent ce qu'il y avait d'artificiel dans ce théâtre, vainement ils tournèrent en ridicule ce moyen âge de dessus de pendule et cette chevalerie de papier mâché, le public applaudit et cria *bis!* Et M. Giacosa répondit à ce rappel par *Le Triomphe d'amour*, *Les Frères d'armes*, *Le Comte rouge*, par une série de pièces qui toutes témoignent des mêmes qualités aimables, fraîcheur, aisance et grâce. Cela est d'une distinction discrète et de bon aloi et ces piécettes d'ailleurs n'ont aucune prétention. Dans le prologue de *La Partie d'échecs*, M. Giacosa va jusqu'à réduire à néant, ou presque, la part qui revient personnellement à l'auteur dans l'élaboration de ces ravissants intermèdes : « Fréquemment il arrive, écrit-il, que ce n'est pas nous, nous poètes, qui écrivons nos ouvrages. C'est le vent qui fait courir un frémissement de branche en branche. C'est dans notre tête une chanson perdue qui joue, c'est l'arôme d'un cigare, c'est une ombre, c'est tout et rien... » Nul élan vers le « grand art », nulle aspiration à renouveler la face du monde, ni même celle du théâtre. Je n'insiste pas sur ce que le genre a de faux. Rien n'est plus éloigné du réalisme, de la vérité absolue, de la vérité historique. Réalisme, idéalisme, peu importait alors à M. Giacosa. Son théâtre médiéval avait plu. Le succès lui parut une raison suffisante de persévérer.

Dans un prologue composé en 1875 « Pour un monument à Goldoni », l'auteur de *La Partie d'échecs* écrit ces mots qui sont à retenir et où il faut voir sans doute une allusion à son théâtre chevaleresque et son apologie : « On était ingénu, raillait M. Giacosa (dans ma jeunesse). On entendait dire, par exemple, que le théâtre avait pour but de divertir. On ne cherchait pas à résoudre sur la scène les problèmes sociaux. Les tréteaux n'étaient pas transformés en hôpitaux pour

maladies de l'âme. Et l'on va dire que j'exagère, mais on montrait sur la scène d'honnêtes gens. » Le morceau tout entier est de ce ton-là, fin, spirituel, doucement moqueur. M. Giacosa s'y donne d'ailleurs pour ce qu'il est, un bourgeois bourgeoisant ; les Allemands diraient un incorrigible « philistin ». Entre les lignes on devine un esprit plutôt hostile au théâtre vrai et quelque mauvais vouloir à l'égard des novateurs.

C'est pourquoi j'estime que M. Giacosa s'abuse en affirmant aujourd'hui « qu'il n'a pas changé autant qu'on l'insinue » et que ses sympathies en matière dramatique allèrent dès ses débuts au réalisme. Tout récemment encore, il déclarait à un rédacteur du *XX° Secolo*[1] : « Quoiqu'on en dise, la poésie de *Tristes Amours* manifeste de la manière la plus exacte mon tempérament dramatique et les ouvrages écrits par moi sitôt après *La Partie d'échecs*, tous plus ou moins réalistes, sont là pour le démontrer. » Plus ou moins réalistes, dit M. Giacosa, et il a raison d'employer ces termes vagues. Affaire de nuances, en effet. En regard de la fantaisie débridée qui règne dans *La Partie d'échecs*, les pièces intitulées *L'Honorable Ercole Mallardi*, *Le Mari amant de sa femme* et *Rendue à discrétion* peuvent passer pour serrer la réalité d'assez près : « plus ou moins réalistes »... Une différence capitale ne s'en observe pas moins entre *Le Mari amant de sa femme*, qui date de 1879, et *Tristes Amours* qui remontent à 1888. Cette dernière pièce tombe de toute évidence sous le coup de la condamnation prononcée dans le prologue goldonien. Nous avons affaire cette fois à du théâtre *vériste*, à du théâtre *réaliste*. *Tristes Amours*

1. M. Guido Rubetti (Voir *XX° Secolo*, deuxième année, pages 803 et suivantes).

et *La Partie d'échecs* répondent en un mot à deux conceptions dramatiques aussi différentes que possible, et cette différence, j'y reviens, prouve, démontre l'inconstance littéraire de M. Giacosa.

Mais il y a mieux : les deux pièces intitulées *Tristes Amours* et *Les Droits de l'âme* sont de nouveau fort dissemblables entre elles. De sorte que M. Giacosa, très différent en 1873 (*La Partie d'échecs*), de ce qu'il devait être en 1888 (*Tristes Amours*), s'est modifié encore entre cette dernière date et l'année 1894 où il fit représenter *Les Droits de l'âme*.

Observons de plus près cette évolution : *Tristes Amours* et *Les Droits de l'âme* sont donc consacrés, rappelons-le, à l'examen de ces problèmes sociaux où M. Giacosa affectait de voir naguère une matière si peu littéraire. Et c'est l'adultère — naturellement — que M. Giacosa a mis à la scène dans ces deux ouvrages, l'adultère qui, de 1880 à 1900 environ, défraya le roman et le drame. Adultère effectif dans *Tristes Amours*, adultère « en pensée », adultère blanc, si l'on peut dire, dans *Les Droits de l'âme*. La forme du drame intitulé *Tristes Amours* révèle l'influence du naturalisme français et du vérisme italien. Par sa structure, cette pièce rappelle le théâtre d'Henry Becque, mais par sa structure seulement. Nulle amertume, nulle « rosserie » dans l'ouvrage de M. Giacosa. Une autre note encore, la note septentrionale, résonne à travers *Les Droits de l'âme*. L'auteur dut composer cet ouvrage sous l'influence des vents froids qui apportèrent un jour en Italie, sur leur aile glacée, la pensée sévère des Ibsen et des Bjoernson. On n'agit pas dans *Les Droits de l'âme*, on y discute. Les personnages de cette pièce en un acte sont tout intellect, toute raison pure, alors qu'ils étaient tout instinct dans *Tristes Amours*. Ils rampaient naguère, maintenant ils planent.

La sanction apportée au fait d'adultère dans les deux ouvrages est en harmonie avec leur tonalité générale. Dans *Tristes Amours* où se déroule un adultère pourtant réel, nous assistons à une solution toute relative et pacifique, alors que l'adultère purement intellectuel des *Droits de l'âme* entraîne une solution absolue, un déchirement sans retour. Dans la pièce vériste on transige, dans la pièce « ibsénisante » on tranche. Distinctions, certes, caractéristiques.

Bornons-nous, pour abréger, à les mettre en valeur. *Tristi Amori* met en scène les « tristes amours », les amours coupables de Fabrizio Arcieri et d'Emma Scarli, femme de Giulio Scarli. C'est une « histoire contemporaine », une *tranche de vie* qu'on nous sert là. Par un contraste voulu, les discours les plus passionnés alternent avec des propos domestiques du dernier terre à terre. Emma congédie son amant pour établir avec sa bonne le compte des dépenses : « Fil, vingt-cinq ; beurre, quinze ; patates, trois ». Ainsi l'ordinaire de la vie apparaît mêlé étroitement à ce qu'elle comporte de tragique et de romanesque. Les péripéties d'un duel ridicule se greffent au troisième acte sur un conflit d'une poignante gravité. Tristes, tristes amours ! Le moraliste qui est en M. Giacosa réprouve de toute évidence les escapades d'Emma Scarli. Emma est blâmable, Emma est coupable et c'est à son brave homme de mari que va la pitié. Vers la fin du drame, à vrai dire, elle fait retour aussi à Emma, celle-ci ayant refusé de fuir avec son amant. Pour un peu, Emma eût succombé sans retour ; mais, au moment de partir, elle aperçoit sur un meuble une poupée qui traîne, la poupée de sa fille. Et dans une scène où M. Giacosa a mis le meilleur de son âme et de son talent, Emma s'attendrit, rentre en elle-même, déclare qu'elle ne partira pas, qu'elle reste.....

Giulio Scarli s'était éloigné avec sa fillette pour laisser l'infidèle agir à sa guise. Au retour de la promenade, il retrouve sa femme et il en ressent une grande joie. Si elle oublia naguère son devoir d'épouse, elle s'est souvenue de son devoir de mère : « Tu n'es pas partie, tu as sagement agi ; il y a l'enfant ». Bien entendu, Scarli ne pardonne pas : « Nous restons, dit-il, deux associés pour une œuvre utile. » Et c'est tout. L'éducation de Gemma, voilà désormais la raison d'être de ce ménage. Il ajoute, le bon Giulio Scarli : « Ces choses-là ne finissent pas... Elles traînent désespérément.... » Mais je crois qu'il se fait illusion sur la durée probable de sa rancune. Emma, au fond, est demeurée une honnête femme. Elle a cédé à Fabrizio dans un coup de folie et aussi parce que Giulio, tout à son labeur utilitaire, la négligeait. Elle expiera. Et par ses vertus d'épouse et de mère elle forcera son mari à lui rendre son affection. Et Giulio Scarli pardonnera dans la mesure où le pardon est possible. Ainsi finira, conséquemment au postulat et par l'évolution logique des caractères tracés par M. Giacosa, l'histoire de ces « tristes amours ».

Les Droits de l'âme envisagent l'adultère d'un point de vue tout autre. Il se dégage de ce petit drame une leçon de morale mondaine et sociale d'un rigorisme dont on n'eût pas cru capable le censeur paterne, le philosophe bénévole, le Becque optimiste à qui l'on doit *Tristes Amours*. Je tiens Anna, comme je l'ai observé déjà, pour une sœur italienne de la Norvégienne Nora. Anna aura été subjuguée par la grandeur — illusoire ou véritable — de « l'hégire » scandinave et féministe que l'on sait. Elle aura été conquise par la désinvolture avec laquelle la mère aux poupées norvégiennes plante là son mari et ses enfants pour s'en aller étudier dans la retraite les grands problèmes vitaux.. Quelle répercussion n'a pas eu dans la littérature con-

temporaine et surtout dans l'italienne ce bruit de porte claquée qui accompagne la fuite de Nora Helmer! On en perçoit l'écho sonore dans la pièce de M. Giacosa.

M. Jules Lemaitre a traité Nora de « petite dinde ». Que doit-il penser de l'héroïne de M. Giacosa, s'il la connaît? Plus ibsénien qu'Ibsen, l'auteur italien, cependant, tient cette création de son esprit en haute estime. Des deux personnages du drame, Paolo et Anna, le mari et la femme, c'est Anna que M. Giacosa place dans un jour favorable. Paolo est simplement odieux. Maladroit, borné, brutal, grossier, l'auteur a dû le rendre tel pour faire admettre le départ précipité d'Anna dans la dernière scène. Oserons-nous avouer que l'héroïne de M. Giacosa n'en est pas rendue à nos yeux, malgré tout, ni moins absurde, ni moins irréelle? Le conflit dramatisé dans *Les Droits de l'âme* m'a laissé froid, j'en conviens à ma honte. Ce drame tout intellectuel et tout géométrique représente, à mon avis, ce qu'il y a de moins intéressant dans l'œuvre de M. Giacosa. L'auteur y apparaît à ce point dégagé de lui-même, à ce point étranger à son génie naturel qu'il semble s'y renier.

Les Droits de l'âme tiennent dans une longue conversation. Paolo découvre que son ami Luciano s'est tué par amour, par amour pour Anna, sa femme à lui, Paolo. Il sait d'ailleurs que l'honneur conjugal est sauf : Anna n'a pas cédé. Mais une si précieuse certitude ne lui suffit pas. Il veut savoir maintenant, ce mari stupide, si sa femme a souffert de rester honnête. Aimait-elle Luciano? Ne l'aimait-elle pas? Il l'interroge avec une si magistrale sottise qu'à la fin sa victime éclate : « Eh bien oui, j'aimais Luciano, et je l'aime encore... je n'ai jamais aimé que lui... et j'éprouve le remords de ma vertu. » Poussée à bout, Anna maintenant libère son âme : « As-tu su voir quand il

aurait été bon de voir? Tu n'as pas su même soupçonner ! » Anna reproche à Paolo son incuriosité béate de naguère et sa curiosité malsaine d'aujourd'hui : « Pendant des années j'ai défendu ta paix, j'ai rempli ce que le monde appelle mon devoir. Au bout de ce temps ta curiosité s'éveille et, pour rattrapper les moments perdus, elle prétend faire violence à mon âme, pénétrer jusqu'en son tréfonds. Ah non Paul, non!... Il ne convient pas que tu saches tout. On n'entre pas dans les âmes par la grande porte. » Paolo, cependant, foulant aux pieds les *droits de l'âme*, c'est-à-dire ce droit dévolu à tout être humain de réserver en son cœur ce que M. Marcel Prévost appelle un « jardin secret », insiste de plus en plus lourdement et, finalement, s'emporte : « Donc, je n'ai jamais possédé ton amour... Eh bien, je te chasse. » Anna attendait, souhaitait ce propos. Avec un cri de joie elle s'éloigne, revient un instant après en toilette de ville, traverse la scène et disparaît à jamais. Anna ne laisse point d'enfant au logis. C'est un fait dont il faut tenir compte. En désertant le foyer, elle commet donc une faute moins lourde que Nora. Mais encore !..... J'admettrais à la rigueur qu'elle s'enfuît pour aller rejoindre Luciano, mais Luciano est mort, Luciano s'est suicidé..... parce qu'elle lui résistait..... Et c'est le moment qu'elle choisit pour partir !... Combien peu naturel, ce coup de tête dans le vide! Combien peu heureux, ce coup de théâtre scandinave !..... Nora, Nora, illustre « petite dinde », vous êtes une bien grande coupable. Vos enfants selon la loi, vous les avez laissés pour compte à ce bon M. Helmer, mais vous avez semé dans le monde toute une progéniture bâtarde dont la littérature universelle vous saura mauvais gré. A votre contact, l'âme simple et droite de M. Giacosa a failli perdre sa simplicité et sa bonhomie. Jamais, au grand jamais

je ne vous eusse pardonné sa conversion à votre morale prétentieuse de poupée intellectuelle !...

*
* *

Il faut distinguer à nouveau dans l'œuvre de M. Giacosa, il faut subdiviser encore. Ses deux dernières pièces : *Comme les feuilles* (*Come le foglie*) et *Le plus fort* (*Il più forte*) constituent un groupe à part qui n'est pas le moins intéressant. Sous une forme largement synthétique, l'auteur étudie cette fois non plus un accident comme le divorce, mais des problèmes plus généraux et d'une portée plus haute : les rapports des membres d'une même famille entre eux dans un moment de crise. De fortes paroles prononcées le 17 décembre 1898 à l'inauguration d'un buste de Paolo Ferrari laissaient prévoir cette orientation nouvelle. Dans cette allocution, M. Giacosa déplorait l'obstination des dramatistes à mettre en scène ce trio trop connu : le mari, la femme et l'amant. Sous l'œil surpris sans doute de Paolo Ferrari, M. Giacosa qui venait de consacrer deux pièces à l'adultère s'écria : « Mêlez donc dans l'amphore de la comédie l'ambition et la colère, l'avarice, l'orgueil, la révolte, la douleur des pères et des mères, les austérités du devoir, les tromperies entre parents, les déceptions de l'amitié, les humiliations provenant d'infirmités physiques et celles, plus cuisantes encore, provenant de tares morales et intellectuelles, et vous verrez si la scène comique n'en deviendra pas plus jeune et plus vivante qu'au temps où triomphaient les perversions amoureuses. » Ne soyons point surpris outre mesure de ce langage palinodique. Félicitons plutôt M. Giacosa d'avoir joint l'exemple à la parole et d'avoir démontré en 1900 ce qu'il posait en principe en 1898 : qu'il y a d'autres

thèmes littéraires que l'adultère. L'immense succès de *Comme les feuilles* confirma son langage prophétique. La date de la première (31 janvier 1900) restera célèbre dans les annales du théâtre italien. Le public milanais exulta d'applaudir enfin sans nulle arrière-pensée une comédie franchement italienne, d'une tenue littéraire irréprochable et d'intentions morales excellentes.

Comme les feuilles élève une protestation bourgeoise contre les mœurs détestables de certaine haute bourgeoisie. Le grand industriel Giovanni Rosani n'a jamais assigné d'autre but à son activité fiévreuse que l'enrichissement des siens. Toute sa vie, il a travaillé comme un forçat pour qu'ils pussent dépenser sans compter. Elise, sa seconde femme, est une coquette sur le retour, uniquement préoccupée de ses toilettes nouvelles et de ses nouveaux sigisbées. Tommy, son fils, est une figure très italienne de dandy aimable et paresseux prédestiné aux pires chutes, non point par perversité native, mais par indolence, par laisser-aller. Il est inquiétant, ce Tommy. Il est aussi, dit-on, tristement vrai. Du moins, le public italien le reconnut pour tel et se frappa la poitrine.....

Non moins adroitement dessinée, la figure de Nennele, sœur de Tommy. Tout comme celui-ci, elle a subi l'influence de son entourage. Tout comme Tommy, Nennele a ressenti l'action corruptrice de la richesse. Mais son âme est restée saine. L'adversité et l'amour achèveront sa rédemption. C'est la métamorphose qui s'opère sous nos yeux dans le drame de M. Giacosa.

Le rideau se lève sur la ruine de Giovanni Rosani. Celui-ci réalise avec peine de quoi payer ses créanciers, tout juste... L'honneur est sauf; mais il ne lui reste pas un sou vaillant. Giovanni Rosani et les siens devront s'expatrier et gagner à dur labeur, en Suisse,

le pain quotidien doublement amer de la pauvreté et de l'exil. Giovanni Rosani envisage lui-même l'avenir avec courage. Il a travaillé toute sa vie, il travaillera encore : avec un moindre profit, voilà tout. Dans son entourage, cependant, on accepte moins facilement ce revers de fortune. La pauvreté trouve la famille de Giovanni Rosani sans force de réaction, sans défense. Affranchis de toutes convictions religieuses, sans règles morales, sans conscience sociale, la femme et les enfants de Rosani flottent, désemparés : « Il y a trois mois encore, observe tristement Tommy, je n'avais d'autre volonté que mes habitudes et mes caprices... Le jour où j'ai dû vouloir..... » Le jour où il a dû vouloir, Tommy n'a pas su, Tommy n'a pas pu. Incapable, d'ailleurs, de vivre sans argent, il en a emprunté d'une aventurière. Dans l'impossibilité où il se trouve d'éteindre sa dette, il songe à l'acquitter en épousant sa créancière. Giulia, la seconde femme de Rosani, se conduit également mal. « C'est une inconsciente », dit Tommy. Il ajoute : « Elle tombera comme moi, de chute en chute ». Ainsi tournoie au vent de l'adversité, « comme un paquet de feuilles mortes », la famille de Giovanni Rosani. Seule, Nennele résiste avec l'aide de son cousin Massimo, une autre création non moins heureuse de M. Giacosa.

Dès les premières représentations de *Comme les feuilles*, Massimo conquit les bonnes grâces enthousiastes des spectateurs. Il devait plaire ; c'était fatal. Massimo n'est peut-être pas le héros de roman idéal, mais il avait tout ce qu'il faut pour agréer au public comme jeune premier d'une comédie bourgeoise. Un peu commun pour séduire les gens qui lisent, il devait ravir la foule ordinaire et payante des théâtres. Massimo est l'ingénieur en train de s'enrichir et que les traverses de la vie ont laissé bon, généreux, loyal. Sa physionomie n'est point, d'ailleurs, exempte de quelque

vulgarité. Il n'y a rien d'un surhomme dans ce brave homme qui parle par moments comme M. Prudhomme... Mais, encore une fois, il a tout ce qu'il faut pour plaire. Les spectateurs d'une pièce de théâtre aiment à voir un personnage sympathique, qui pense comme ils pensent et qui s'exprime à peu près comme ils s'expriment, jouer un rôle de bravoure et finir dans une apothéose. Tommy représente l'esthétisme et tous les raffinements et toutes les déliquescences ; Massimo, le « gros bon sens » qui parle tout droit comme la servante de Molière. Ce Massimo, il eût ravi Francisque Sarcey ! Du haut de sa saine jugeotte, il condamne sans pitié les mondains, les oisifs, les snobs. Tommy, avec sa philosophie décadente, lui fait horreur. Et il ne le lui envoie pas dire : « Votre monde est une coquille de noix. Votre gaieté tient dans une bouteille de champagne. Crois-tu avoir jamais ri, de ce rire qui fait du bon sang et débarrasse la cervelle comme un éternûment ?..... La prospérité ne réussit pas à vous tenir en joie, l'adversité vous atterre... Vous écumez la marmite alors que le bon bouillon est au fond ! » Pauvre Tommy ! Quel n'est pas son dégoût à des discours si communs émaillés de tropes si vulgaires ! Massimo n'en réussit pas moins à gagner Nennele à ses principes et, ce qui vaut mieux encore, à gagner son cœur. Et dans le dernier acte nous voyons ces deux âmes qui se sont comprises cingler vers le mariage d'amour, couronnement obligé de toute pièce qui « finit bien ». Il se déroule, ce dernier acte, au clair de lune. Et ce clair de lune est symbolique. Bourgeoise, patriarcale, sentimentale, cette pièce. Ce triple caractère ne lui a pas nui.

O père de famille, ô poète, je t'aime !

Depuis longtemps, la scène italienne n'avait pas

retenti d'un pareil langage. Il fut goûté au delà de toute expression.

On s'attendait à voir M. Giacosa persévérer dans cette voie. A exploiter la veine bourgeoise et sentimentale en des pièces optimistes et tendres, cet auteur allait sûrement au-devant de ces succès retentissants qu'il apprécie et qu'il recherche. On regrette que son dernier drame, bien qu'il agite un problème de même ordre, un problème familial et social, ait paru inférieur à *Come le foglie*. *Le plus fort*, tout comme le précédent ouvrage de M. Giacosa, ne fait aucune concession aux nouveautés. Ni vérisme, ni ibsénisme. C'est encore du théâtre à l'ancienne mode. Mais alors que *Comme les feuilles* témoignait d'une grande habileté, d'un « tour de main » incomparable, on aperçoit dans *Le plus fort* des défaillances assez sensibles. La cause, d'ailleurs, essentielle de la faveur médiocre qui accueillit *Il più forte* tient surtout, je crois, à une inharmonie préexistante entre le thème de M. Giacosa et son talent, inharmonie qui contamine l'ouvrage entier. M. Giacosa qui est toute douceur, toute grâce et toute compassion ne pouvait réussir dans un sujet relevant du théâtre brutal, du théâtre cruel. En s'essayant à peindre un loup, M. Giacosa, cette âme d'agneau, a fait *fiasco*.

Le héros d'*Il più forte*, Cesare Nalli, est un financier ou, comme on dit aujourd'hui, un homme d'affaires. Ce personnage n'est pas nouveau. Il compte dans l'histoire littéraire de nombreux et illustres ancêtres. Du Turcaret de Lesage au Mercadet de Balzac, du Giboyer d'Emile Augier au Giraud de Dumas fils (*La Question d'argent*), du Pompeo Barbarò de M. Rovetta au Lechat d'Octave Mirbeau (*Les Affaires sont les affaires*), quelle riche galerie de sombres portraits ! Pour différents qu'ils soient entre eux, ces immortels personnages accusent d'ailleurs un air de famille et qui tient pour une part à une

humeur semblable chez les écrivains qui entreprirent de fixer leur image. Le peintre de Turcaret, celui de Mercadet, celui d'Isidore Lechat, tous furent d'âpres satiriques qui peignirent leurs immortels avares d'un pinceau trempé dans le fiel, M. Rovetta dirait d'un pinceau trempé dans « les larmes du prochain ». Et ces portraits bénéficièrent de l'extrême âpreté de ceux qui les peignirent. Hélas ! devant un héros si monstrueux, la douceur, l'indulgence de M. Giacosa ont hésité. Et c'est pourquoi son Cesare Nalli apparaît si pâle, si pâle.

C'est une rencontre singulière qui aiguilla simultanément vers un thème identique deux esprits aussi dissemblables que M. Giacosa et M. Mirbeau. M. Mirbeau tout de suite dut dominer, maîtriser son sujet. Comment M. Giacosa n'a-t-il pas compris non moins vite qu'il n'y réussirait pas pleinement ?... Isidore Lechat est un monstre, mais M. Mirbeau excelle à décrire les monstres. A composer amoureusement son personnage, il a déployé toute sa verve bouffonne et toute la haine qu'il porte à nos institutions, il a donné libre cours à son goût naturel pour le funambulesque et le débraillé. On retrouve dans *Les Affaires sont les affaires* toute la grossièreté, toute la vulgarité et tout le talent dont M. Mirbeau est coutumier. Isidore Lechat est énorme et grotesque, tragique, sublime. Isidore Lechat veut produire sur son domaine les denrées coloniales, la canne à sucre, le café, le cacao. Et cela est proprement fou. Jamais un génie financier de sa trempe n'eût caressé un rêve si absurde. Eh bien, cette folie est si logiquement amenée, si adroitement noyée dans le vraisemblable qui précède et qui suit que le spectateur n'en est point choqué. Il admet cette touche suprême et de haute fantaisie à ce portrait d'un naturel saisissant. Loin d'infirmer le personnage, ce trait le complète et le parachève.

Le voisinage d'Isidore Lechat n'a pas laissé de nuire à Cesare Nalli. Ce dernier en a paru plus terne. Alors que M. Mirbeau n'a pas hésité à charger, à enluminer son héros, M. Giacosa a estompé le sien à souhait. Ces oppositions tiennent sans doute à l'optique théâtrale différente qui est celle des deux auteurs. Mais en l'espèce celle de M. Mirbeau convenait mieux. Il y a cependant chez Cesare Nalli un trait nouveau et excellent. Cesare Nalli a ceci de particulier qu'impitoyable en affaires il est envers les siens bon et doux jusqu'à la faiblesse. Malhonnête avec ses clients, il est un époux irréprochable et le plus tendre des pères. Tandis qu'Isidore Lechat est une manière de parfait goujat, un « mufle » intégral, Cesare Nalli, plus nuancé, s'adapte, tel un caméléon, au temps et au milieu. Une cloison étanche tient en son âme l'homme privé et l'homme d'affaires étroitement séparés. Caractère plausible, distinction dont il y avait d'heureux effets à tirer.

Combien l'on regrette que M. Giacosa n'ait pas marqué son personnage d'une empreinte plus vigoureuse ! Il nous fait voir Cesare Nalli dans son intérieur, tendre, affable et généreux : il ne nous montre pas Cesare Nalli « en affaires ». Ses prouesses dans ce domaine ne se devinent qu'à ses entretiens un peu décousus et flottants avec Edoardo, son neveu. Nous ne voyons pas, comme dans la pièce de M. Mirbeau, l'homme de proie en rapports directs, en corps à corps avec d'autres hommes de proie. Aussi la grande scène du dernier acte où le père et le fils s'expliquent, n'atteint-elle pas dans la pièce italienne tout l'effet qu'en espérait l'auteur. Le fils de Cesare Nalli, l'artiste peintre Silvio, est un esprit fantaisiste et chimérique ; mais c'est aussi un caractère d'une scrupuleuse honnêteté. Au cours d'un séjour dans la maison paternelle, après une longue absence, il entend parler de l'homme à qui il

doit la vie en termes fort désobligeants. Son premier mouvement est un élan de révolte : « Il n'y a pas deux façons d'être honnête. Celui qui est honnête dans sa vie est honnête en affaires. Un galant homme ne ruine personne. » Par excès de prudence, pourtant, Silvio veut savoir et il s'enquiert. L'ignominie paternelle lui ayant été révélée, contre son attente, avec évidence, il foule aux pieds luxe et richesse. Et il s'en va, non sans s'être expliqué là-dessus avec son père. Avec quel tact, avec quelle pieuse déférence, on le devine quand on connaît M. Giacosa. Tandis que Germaine Lechat, dans la pièce de M. Mirbeau, prenait un ignoble plaisir à humilier, à injurier son père, à l'appeler « Voleur, voleur ! » devant témoins, Silvio Nalli accuse l'auteur de ses jours comme à regret. Il use de périphrases. Il y met des formes. Alors que Germaine, avec des intonations de femme des Halles, crie à Isidore Lechat : « Tes toilettes, je les ai refusées parce qu'elles me brûlaient la peau », Silvio Nalli implore son père en ces termes : « Ne nous quittons pas sur des paroles dures, sur des propos amers. Restons ce que nous avons toujours été : un père et un fils qui s'adorent. » Et c'est ainsi que le conflit s'apaise. Entre le père et le fils un compromis intervient. On se rencontrera tous les ans sur terrain neutre. On pensera l'un à l'autre. On s'aimera toujours bien... Et je gage que l' « on s'écrira »....

Cette scène n'explique point encore le titre de la pièce. C'est tout à la fin seulement que se découvre la pensée de M. Giacosa. « Le plus fort », c'est Silvio qui, par amour de la vertu, se sépare de son père, puis en arrive à renoncer aussi à l'amour de sa femme. Mener la vie simple, sa femme ne saurait s'y résoudre. Il lui faut l'abondance et le luxe, ce luxe provînt-il d'une source impure. Pour toutes ces raisons, Silvio comparant sa conduite à celle des siens et surtout à celle de son cousin

Edoardo, s'estime en droit de prononcer : « Je suis le plus fort. » Edoardo, en effet, est un sceptique, un cynique. Intelligent, rusé et dépourvu de scrupules, il vit uniquement pour le plaisir. Dumas fils l'eût traité de « vibrion ». Neveu de Cesare Nalli, il entend mettre cette parenté à profit. Il se colle aux talons de son oncle comme une sangsue à la jambe d'un vieux cheval. Cesare Nalli s'écriant : « Je donnerais cent mille francs pour épargner ce duel à mon fils, » il court provoquer le provocateur et devance Silvio sur le terrain. Avant de quitter le toit paternel, Silvio éprouve le besoin de marquer à ce cousin parasite tout son mépris : « Je suis le plus fort. » Le dur langage que ce fils respectueux ne pouvait tenir à son père, il contraint Edoardo à l'entendre. Et il semble que ses invectives ne soulagent pas moins M. Giacosa lui-même que son vertueux héros.

Telle est cette pièce où l'on retrouve quelques-unes des grâces littéraires et quelques-uns des attributs moraux de M. Giacosa, mais qu'entachent des obscurités, des lenteurs, des défaillances. *Il più forte* marque, à n'en pas douter, un recul sur *Come le foglie*, de sorte que M. Giacosa semble condamné à l'inégalité perpétuelle. Inégal, divers, disparate, tel il apparaît au cours de sa carrière sinueuse et heurtée et dont les étapes principales s'appellent *Une partie d'échecs*, *Tristes Amours*, *Les droits de l'âme*, *Comme les feuilles*. Aucun de ces ouvrages ne découle harmonieusement du précédent et ne s'enchaîne logiquement à celui qui suit. A l'encontre de la nature, M. Giacosa, toute sa vie, aura procédé par sauts. Et si l'on tient compte encore du fait qu'il a écrit des livrets d'opéras (fort distingués d'ailleurs) et qu'il dirige une revue, on conviendra vraiment qu'à vouloir tracer de cet auteur un portrait « unitaire », on perdrait sa peine et son temps.

On déplore que sa dernière pièce ait moins bien réussi

que l'avant-dernière. Mais rien n'est perdu. M. Giacosa se ressaisira. M. Giacosa se retrouvera et dotera avant peu la scène italienne d'un pendant à cette comédie triomphale : *Comme les feuilles*. Dût-il au demeurant goûter désormais sous ses lauriers le repos du sage, il le peut sans crainte, il en a le droit. Quand on a écrit *Come le foglie*, on ne présume point trop de la postérité en comptant sur son indulgence. Au livre de mémoire de la poésie italienne, M. Giacosa est assuré d'une place glorieuse. Son nom restera celui d'un écrivain très loyal, très pur, très honnête, très bon, et le titre de sa meilleure pièce rappellera une date heureuse entre toutes dans les annales du théâtre national. Combien d'auteurs qu'on applaudit aujourd'hui et qu'on encense auront alors sombré dans l'oubli, dispersés par la rafale des siècles.

Come d'autunno si levan le foglie
L'una appresso dell'altra, infin che il ramo
Rende alla terra tutte le sue spoglie !.....

Octobre 1905.

IV

M. GEROLAMO ROVETTA

Dans un temps où la solitude est fatale à l'artiste et où tout auteur, sous peine de vivre et de mourir obscur, doit appartenir à une école et hurler avec d'autres loups, l'écrivain italien Gerolamo Rovetta n'a voulu se ranger sous aucune bannière. En un siècle où tout auteur prétend au titre de penseur, où tout poète débute par un manifeste, où tout roman nouveau paraît, précédé d'une préface pompeuse, M. Gerolamo Rovetta se distingue par son mépris des théories et son dédain des formules. Et ce sont là, sans doute, à défaut d'une originalité plus haute, des singularités assez remarquables. Ajoutez-y que M. Rovetta est d'une fécondité extrême. De 1876 à ce jour, il n'a pas publié moins de vingt romans et vingt-cinq pièces de théâtre. On ne va pas d'ailleurs, « sur Pégase monté, avec si lourd bagage à la postérité ». Je crains fort que l'histoire littéraire ne retienne de son œuvre qu'une parcelle; mais le critique et le moraliste témoigneront à cet écrivain une prédilection marquée, tout auteur de deuxième ordre qu'il est, peut-être même parce qu'il est un auteur de deuxième ordre. Sainte-Beuve, on le sait, étudiait de préférence ces *poetæ minores*. Il les trouvait avec raison infiniment caractérisques. L'homme de génie domine son temps et commande à sa génération, tandis que l'homme de talent appartient à son époque corps et âme. Fidèle miroir des mœurs de son

siècle, les sentiments qu'il traduit sont ceux du plus grand nombre. De cette différence essentielle entre le génie qui invente et le talent qui s'assimile M. Gerolamo Rovetta fournit un précieux témoignage. Pour cette raison qu'il n'appartient à aucune chapelle, M. Rovetta doit quelque chose à toutes les écoles de son temps. On distingue dans son œuvre comme des stratifications « naturalistes » et « psychologiques », comme des zones où tantôt domine le souvenir d'Émile Zola et où tantôt se manifeste la présence invisible, mais certaine, de M. Paul Bourget. Pour ce qui est des sujets, M. Rovetta ne montre pas un moindre éclectisme. Il n'a étudié aucune classe de la société au détriment des autres. Il les a toutes successivement décrites. On a de lui des romans mondains et des pièces historiques, des drames chauvins et des comédies révolutionnaires. Il manquait du génie suffisant pour donner un puissant fanatique. Il avait, d'autre part, une intelligence trop éveillée pour ne pas voir en toute chose l'envers et l'endroit, le bon côté et le mauvais. C'est pourquoi, à tous les courants qui ont traversé son siècle, M. Rovetta a momentanément confié sa barque. Son œuvre manque d'unité et de puissance. En revanche, elle a la variété et la couleur. Elle trace de l'Italie contemporaine un brillant et vivant tableau. Avec leur génie supérieur et leur individualité autrement vigoureuse, ni M. Fogazzaro ni M. d'Annunzio n'auront donné cette impression de vérité et de vie qui se dégage de l'œuvre du souple, indifférent et ondoyant Rovetta.

* * *

Romancier et auteur dramatique, M. Rovetta se repose d'un drame en écrivant un roman. Pareil aux

muses qu'il sert, il aime les chants alternés. Un reporter naïf lui ayant demandé un jour s'il ne tenait pas le théâtre pour un genre inférieur, M. Rovetta protesta avec énergie : « Pour moi, déclara-t-il, une comédie relève de la littérature au même titre qu'un roman. Un drame vaut un poème et je me demande en vertu de quelle logique on distingue entre un art supérieur et un art inférieur. *L'art est ou l'art n'est pas.* » En bonne justice, M. Rovetta ne pouvait répondre autrement. Si détaché qu'il soit de toutes choses, son détachement ne va pas jusqu'à se décrier lui-même face au public. On n'attend guère d'un romancier qu'il médise du roman, ni d'un dramaturge qu'il parle mal du théâtre ; mais nous ne sommes point tenus aux mêmes égards, et nous sommes en droit de prétendre que M. Rovetta s'abuse quand il décrète l'égalité des genres. Le législateur de la poésie française a dit, je sais bien, qu'un sonnet réussi vaut un long poème, mais c'était là une hyperbole de rhéteur. Boileau, n'en doutez pas, mettait dans la pratique une excellente épopée fort au-dessus d'un excellent sonnet. On a dit aussi que tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux ; mais Voltaire n'estimait pas pour cela qu'ils fussent d'une noblesse égale. Comme il est une hiérarchie parmi les espèces humaines, il en est une parmi les espèces littéraires. Et tout le monde le sent, et l'on n'attend pas que j'énumère ici les raisons qui font du théâtre un genre, somme toute, inférieur, où il faut, pour triompher, plus d'habileté que de génie et où l'originalité nuit plus souvent au succès qu'elle n'y aide. C'est justement parce que M. Rovetta a plus de talent que de génie et parce qu'il s'entend mieux à traduire les sentiments de tous qu'à proposer d'audacieuses nouveautés qu'il a si bien réussi à la scène. On range généralement cet écrivain parmi les auteurs dramatiques qui ont heureusement rajeuni le

théâtre italien. On cite volontiers d'une même haleine sa *Trilogie de Dorine*, les *Tristi Amori* de M. Giacosa et la *Moglie ideale* de M. Praga; mais cette réputation de novateur qu'on fait parfois à M. Rovetta me paraît médiocrement méritée. Si, parmi ses ouvrages, il en est qui rappellent, par leur robuste simplicité, le théâtre d'Henry Becque, il en est d'autres, en plus grand nombre — les *Disonesti*, par exemple, — qui évoquent le souvenir d'Alexandre Dumas fils[1]. Encore n'est-ce point les meilleures qualités du dramaturge français que le dramaturge italien lui a empruntées. M. Rovetta doit surtout à Dumas fils ses procédés et ses *trucs*. Dans sa curiosité si diverse, M. Rovetta, il est vrai, a flirté avec le naturalisme comme avec toutes les formules en vogue, mais il n'est pas plus naturaliste qu'autre chose. Et ses pièces à tendances véristes, d'un vérisme combien prudent! d'un vérisme combien timide! ne permettent pas de le ranger sûrement parmi les réformateurs de l'art dramatique italien. Cet honneur revient à d'autres.

La formule romanesque de M. Rovetta n'est pas moins complexe. Ce qui frappe tout d'abord dans ses récits, c'est leur étendue. Ils comptent volontiers cinq à six cents pages d'un texte serré. Par leurs dimensions, ces romans italiens font songer à des romans anglais, mais par leurs dimensions seulement. Le « latinisme » de M. Rovetta ne tarde pas se manifester. La vie intérieure de ses personnages est beaucoup moins intense que leur *vie extérieure*. C'est par leurs discours et leurs gestes qu'ils se livrent. Entre eux et nous, l'auteur se garde bien d'intervenir. Jamais il ne disserte, jamais il ne prêche.

1. *I Disonesti*, traduits par M. Lécuyer sous le titre de *l'Ecole du déshonneur*, ont été joués à Paris par M. Armand Bour et sa troupe avec un vif succès.

Les meilleures qualités des récits de M. Rovetta sont invariablement des qualités dramatiques. Ses romans sont construits comme des pièces de théâtre. En trois phrases, il brosse un décor, et il en vient tout de suite au dialogue. Le dialogue est même à ce point l'expression naturelle de son imagination créatrice qu'il a écrit tout un roman, un roman de quatre cent vingt pages, *l'Idolo*, en scènes dialoguées. Les romans de M. Rovetta contiennent toujours en germe un drame attachant. Quelques coups de ciseaux, quelques raccords, et de ces romans on fait une pièce de théâtre. Il n'y manque même pas ces mots retentissants, ces réponses du « tac au tac » et ces scènes à faire qui sont l'*a. b. c* du métier dramatique. Des spectacles dans un fauteuil, voilà les romans de M. Rovetta. Tout y est matériel, tangible, concret. Et quand cet auteur a voulu tenter une autre voie, il a échoué. Obéissant à je ne sais quelle ambition malheureuse, il entreprit un jour d'écrire un roman d'analyse : *Il Primo Amante* (Le premier amant). C'est là une « planche d'anatomie morale », mais c'est là surtout un livre imparfait. L'acuité psychologique y fait complètement défaut. Quand l'observation n'est pas banale, elle est téméraire. Les « réflexions morales » de M. Rovetta se contredisent enfin fréquemment. Ces contradictions sont même, dans *Il Primo Amante*, la seule chose franchement amusante. On lit, par exemple, dans ce livre, en certain endroit que « le piège où les femmes se laissent prendre le plus facilement est leur loyauté », mais cinquante pages plus loin le lecteur surpris tombe sur cette phrase : « Ah! comme les femmes savent feindre! » Certain personnage définit la jalousie « cette bestialité originelle qui se réveille tout à coup dans l'homme : on peut ne pas aimer et pourtant être jaloux ». Et nous en accepterions l'augure, si l'on ne nous affirmait, cent pages plus

bas, « que les hommes croient aux femmes dans la mesure où ils les aiment : leur confiance comme leur estime monte ou descend selon que leur amour augmente ou diminue ». Et je ne sais trop, mais il me semble bien que ces deux « pensées » se contredisent. Tout l'édifice psychologique de M. Rovetta montre la même fragilité.

*
* *

Une critique malveillante ou simplement malicieuse trouve amplement matière à s'exercer dans l'œuvre de M. Rovetta. A chaque page elle enregistre des défaillances. Mais il y a dans ces romans et dans ces drames une qualité essentielle. M. Rovetta donne à merveille l'illusion de la vie. Ses personnages aiment et haïssent, jouissent et souffrent avec une communicative intensité. Leurs destinées peuvent être vulgaires : elles ne sont pas indifférentes ni ennuyeuses. On haït ces maîtres coquins, on plaint ces belles et douces victimes. M. Rovetta intéresse, divertit, émeut.

La galerie de portraits qu'il a formée comprend les figures les plus disparates. Il en est d'un relief quasi-balzacien et dont on eût fait, à les pousser davantage, d'inoubliables créations : il y a chez l'avare Pompeo Barbarò du Gobseck et du père Grandet. Les portraits de femmes brossés par M. Rovetta ne présentent pas une moindre diversité. Lalla (dans *Mater dolorosa*) et Nora (dans *La Baraonda*) sont des mouches d'or de même race que Nana. D'autres, telles la duchesse Marie et la marquise Angelica, ont la grâce éplorée de certaines héroïnes d'Octave Feuillet. D'autres figures encore, d'hommes et de femmes, sont peintes avec ce mélange d'humour attendri et de sens pittoresque qui

caractérisèrent Dickens avant d'appartenir à Alphonse Daudet. L'illustre Matteo Cantasirena appartient à cette catégorie. Son nom seul est une trouvaille...

Par la nature des spectacles où il se complaît, M. Rovetta appartient à l'école naturaliste. Ses personnages sont d'une parfaite amoralité. Il se dégage de l'œuvre de M. Rovetta une conception du monde et de la vie singulièrement dépourvue de noblesse et de grandeur. A deux exceptions près — exceptions dont il sera parlé plus loin —, il n'est rien dans les ouvrages de cet écrivain qui flatte l'idéal. Le tempérament dramatique de M. Rovetta se manifeste toutefois en ceci encore que, dans ses romans surpeuplés de coquins, la vertu intervient en guise de repoussoir. Le bien y fait valoir le mal. M. Rovetta abuse même de cet artifice qui consiste à les opposer. Sous ce rapport, du moins, il rompt en visière au vérisme. Dans les romans naturalistes de la bonne époque, les héros du mal et les héros du bien étaient également rares. Les uns et les autres ne sont-ils pas exceptionnels ? Attaché à copier minutieusement la vie, le vérisme répudia également les surhommes du crime et ceux de la vertu : ses créatures baignaient à l'envi dans une obscure médiocrité. Naturaliste par accès, mais habile homme surtout, M. Rovetta a tempéré la saine doctrine. Et il admet les personnages contrastés, le romancier et le dramaturge pouvant tirer de cette opposition d'heureux effets. Voici, dans *Mater dolorosa*, la douce duchesse Marie face à face avec l'inquiétante Lalla ; voici, dans la *Signorina* [1], Loulou qui fait mieux détester Stéphanie ; même opposition dans l'*Idolo* entre le vil et lâche Giordano Mari et le noble Carlo Borghetti ;

1. La *Signorina* a été traduite en français sous le titre de *Loulou*. (Traduction Lécuyer.)

dans *I Barbarò*, c'est à l'ignominie de Pompeo que répond la pureté idéale de la marquise Angelica. Dans le théâtre de M. Rovetta, le procédé apparaît mieux encore : Catoné Arcangeli et son beau-frère Andrea s'opposent même dans *Les Deux Consciences* avec une régularité enfantine et comme mathématique. Ainsi éclate l'inconvénient d'un artifice littéraire, légitime en soi, mais désastreux quand il devient un poncif.

De ces deux catégories de personnages, les « tout bons » et les « tout mauvais », ce sont les « tout mauvais », nous l'avons dit, que décrit de préférence M. Rovetta. Les charlatans de la science et des arts, les farceurs de la politique, les gentilshommes voleurs et ruffians, les plébéiens avides de jouissances, au banquet de la vie convives affamés, tous ont trouvé en M. Rovetta un peintre complaisant à la palette éblouissante. Surtout, la perversité féminine l'obsède. Cynique et sensuelle, aimant le mal pour le mal et faisant le mal pour rien, pour le plaisir, voilà le caractère que M. Rovetta prête le plus souvent à la femme. Esprit inquiet, hanté d'images voluptueuses, aussi préoccupé des mystères érotiques que M. d'Annunzio, par exemple, M. Rovetta méprise la femme plus outrageusement encore. Qu'est-elle donc, sinon l'Éternelle Ennemie, le « Compagnon peu sûr », « l'Enfant malade » ?

Tout est satanique en elle. Modifiant l'aphorisme célèbre de Jean-Jacques, M. Rovetta affirmerait volontiers que l'homme était bon au sortir des mains du Créateur, mais qu'il s'est irrémédiablement gâté au contact de sa compagne. L'action dissolvante qu'elle exerce apparaît bien au personnage de Lalla (*Mater dolorosa*), « Gamine sans pensées et sans remords ». Lalla a pour mari, toujours en vertu de la loi des contrastes, le noble député républicain Giorgio della Valle. A celui-là M. Rovetta prête sans compter toutes

les vertus qu'il refuse à son épouse. Parce que Giorgio a une âme de fer, Lalla ne parvient pas à le corrompre, mais elle réussit à l'asservir. Elle prétend, par exemple, entraîner son mari à la messe. Il résiste. Elle s'entête. Bouderies. Fâcheries. Et della Valle cède pour avoir la paix. Ses croyances n'en sont pas modifiées. En fait, il abdique devant la ténacité de sa femme : « Le comte della Valle (constate M. Rovetta), qui, pour le triomphe de ses principes, eût donné sa vie, les sacrifiait l'un après l'autre sous l'influence des caresses de Lalla. » Intrépide en face de ses adversaires, della Valle tremble devant son épouse. La femme corrompue corrompant l'homme faible, voilà le train ordinaire du monde.

Mais il arrive que le diable — et c'est une vieille histoire, — emprunte la forme d'un dieu afin de séduire plus sûrement les hommes. Ainsi en usent volontiers les belles pécheresses de M. Rovetta. Leur satanisme aime à pactiser avec la théologie. Elles montrent alors une piété d'autant plus ombrageuse que leur corruption intime est plus profonde. Une intention satirique préside sans doute aux portraits de « dévotes voluptueuses » tracés par M. Rovetta. Il entend railler ainsi certaine piété tout extérieure, hommage du vice élégant à l'inaccessible vertu. Il veut montrer par là combien les pratiques religieuses et le sens moral sont deux choses différentes, quel abîme sépare le culte formel du culte « en vérité », mais peut-être y a-t-il aussi dans cette confusion un peu choquante une intention moins pure. N'aurions-nous point affaire ici à un artifice littéraire dont toutes les époques fournissent, d'ailleurs, d'illustres exemples, mais qui n'en est pas moins un travers assez désobligeant ? Les témoignages de ce sadisme littéraire spécial abondent chez M. Rovetta. De même qu'on trouve dans tous ses

romans une histoire de lettre anonyme ou un duel, on y rencontre également quelque épisode mystico-scabreux. La baronne Arcolei, donna Elena Olivarez, Lalla, dégagent un parfum suspect où aux relents de l'alcôve se mêle une vague odeur d'encens.

On ne saurait contester absolument la vérité de ces peintures. On trouve en tous pays des Lalla et des Elena Olivarez. Peut-être sont-elles moins rares en Italie qu'ailleurs. Ce grand raffiné de Stendhal avait approché de fort près mainte femme de ce caractère. Et cette mentalité, comme on dit aujourd'hui, ne lui déplaisait pas. Tant s'en faut. « Les femmes en Italie, écrit-il dans une digression de sa *Vie de Napoléon*, avec l'âme de feu que le ciel leur a donnée, reçoivent une éducation qui consiste à peu près uniquement dans la musique et une quantité de mômeries religieuses. Le point capital, c'est que, quelque péché qu'on commette, en se confessant il n'en reste pas de trace. » Un peu plus loin, dans le même ouvrage, Stendhal écrit encore ceci qui s'applique à merveille aux personnages de M. Rovetta : « La grande supériorité de l'Italien est de s'abandonner sans arrière-pensée à l'énergie de ses sentiments naturels. » Frères par le tempérament sinon par le génie, Stendhal et M. Rovetta professent la même doctrine rudimentaire, matérialiste, épicurienne et athée. Ils ont la même vision du monde, et c'est pourquoi l'Italienne selon M. Rovetta ressemble étrangement à l'Italienne selon Stendhal. Quant à savoir si l'Italienne de la réalité, si l'Italienne du XIXe et du XXe siècle répond à l'image que ces deux écrivains en ont tracée, c'est une autre question. Les étrangers jugent volontiers des peuples par les héros de leurs romans. Mais c'est un tort. Et l'on se tromperait, je crois, étrangement, en concluant de l'Italienne selon M. Rovetta à l'Italienne véritable.

M. Rovetta, au demeurant, juge les péchés de ses

personnages avec une extrême indulgence. Il détaille allègrement, pendant cinq cents pages, l'ignominie d'un coquin raffiné, puis, en un tour de main, il l'absout. Il suit à la lettre le conseil d'un de ses héros : « Quand vous jugez quelqu'un, déclare ce sage, évitez le mot *faute*. Préférez le mot *malheur*. » Ainsi parlaient déjà les romanciers russes, proclamant la « religion de la souffrance humaine ». Un criminel, pour Dostoievski, n'est qu'un malheureux ; mais le sentiment qui inspire à M. Rovetta tant d'indulgence n'a rien à voir avec la pitié mystique des Slaves. C'est l'indifférence, je le crains, et non point la charité qui incline au pardon le romancier italien.

*
* *

Sceptique en philosophie et en morale, M. Rovetta n'est pas moins pyrrhonien en politique. Il a consacré toute une série de romans à peindre l'Italie contemporaine. Et au théâtre il a donné deux drames qui se déroulent sous la domination autrichienne. L'un et l'autre débordent de sentiments généreux. Ils font résonner tous deux une note qu'on ne s'attendait pas à trouver chez M. Rovetta. Les entreprises chevaleresques n'y sont pas taxées d'extravagances. On y voit, non sans quelque surprise, l'honnêteté et la vertu jouer le premier rôle : elles n'ont plus pour mission unique de mettre en valeur le vice et le crime. Et cette observation s'applique à *Commencement de siècle* (*Principio di secolo*) comme à ce *Romanticismo* qui poursuit en Italie une carrière triomphale.

Commencement de siècle fait voir le comte Giuseppe Prina, ministre des finances lombardes à l'époque du « Royaume d'Italie », expiant par la mort son dévouement

à la cause française. Prina, massacré par les Italiens complices des Tedeschi, exhale avec son dernier souffle cet avertissement suprême : « Vous verrez, vous verrez ce que c'est que l'Autriche ! » La même note patriotique règne dans *Romanticismo*. Elle entre pour beaucoup dans le succès que ce drame a obtenu en Italie. *Romanticismo*, au point de vue littéraire, n'est pas, malgré ses rares beautés, un ouvrage parfait. M. Rovetta écrit trop et trop vite pour jamais produire quelque chose d'achevé ; mais il y a, dans cette pièce, une habileté extrême, et puis elle se déroule sur les plus hauts sommets, dans ces régions éthérées où règne cette atmosphère héroïque qui ravit le public ordinaire des théâtres. Le tableau du premier acte où le comte Vitaliano Lamberti, nouveau venu parmi les ennemis de l'Autriche, prononce la formule du serment mazzinien, est d'une grandeur saisissante. Cette scène n'est pas moins belle où le même gentilhomme et sa jeune femme, étrangers jusqu'alors l'un à l'autre, se prennent à s'aimer pour s'être découvert les mêmes haines politiques. M. Rovetta avait remporté naguère son premier succès au théâtre avec un ouvrage naturaliste, *La Trilogie de Dorine*. Son dernier triomphe, il le doit à une pièce d'un idéalisme forcené. A ces variations apparaît sans doute la souplesse de son très grand talent ; mais la souplesse, comme on sait, va rarement de pair avec la force.

Dans *Commencement de siècle* et *Romantisme*, nous apercevions un Rovetta héroïque, un Rovetta idéaliste. Nous allons retrouver le Rovetta sceptique et naturaliste d'antan, le Rovetta à qui l'on n'en fait pas accroire, le Rovetta qu'on ne saurait piper avec des mots. *Romanticismo* se déroulait en plein *Risorgimento*, en 1854. Le roman intitulé *Les Barbarò*, et auquel nous avons déjà fait allusion, se passe à la même époque. Mais quelle différence entre le *Risorgimento* vu à travers le

drame et le *Risorgimento* dépeint dans le roman! Là régnaient la vertu et la foi. Ici rien que de la boue, du sang et des larmes. *Romanticismo*, c'était le *Risorgimento* héroïque, vu par ses beaux côtés, par ce qu'il suscita de dévouements généreux dans l'élite de la population. Les *Barbarò*, c'est la même crise décrite par les mauvais instincts qu'elle réveilla, par les appétits exaspérés qu'elle déchaîna. Les *Barbarò* montrent les coulisses du *Risorgimento*. Pompeo Barbarò, le sombre héros de ce roman, est un type. C'est le pêcheur en eau trouble, le profiteur de révolutions, l'homme qui tient tous les drapeaux dans toutes ses poches, grâce à quoi il chemine vite et va loin. Les plus grands événements de l'histoire contemporaine servent de toile de fond à cette sombre figure. Pompeo Barbarò observe non sans justesse que « l'argent n'est plus désormais la conséquence de la noblesse du nom », mais que « la noblesse et les titres vont, au contraire, à ceux qui possèdent l'argent ». Donc il faut posséder l'argent, donc il faut être riche. Pour s'enrichir, Pompeo n'hésite devant aucune infamie, Pompeo ne recule devant aucun forfait. Et pour commencer, il vend à l'Autriche le comte Allamanni, son maître. Celui-ci, dans son imprudence, avait confié au traître qui devait le livrer une somme de 50.000 francs. Pompeo s'attribue sans vergogne ce dépôt sacré. Le voilà possesseur d'un petit capital. Les vastes espoirs maintenant lui sont permis. Il s'agit seulement de faire fructifier ce pécule. Pompeo fonde une banque louche; les fonds affluent; encouragé par le succès, il s'agrandit, il s'étend; grâce à de savantes usures, il dépouille une famille noble de sa terre héréditaire. Il commandite de vastes entreprises industrielles. Le voilà riche, partant considéré. Il roule carrosse. Il mène un train seigneurial. Un instant, l'agitation garibaldienne l'inquiète. Unifier l'Italie? Ah! ces utopistes! Et puis

après? Ce Garibaldi tout de même, il voudrait le voir et causer un instant avec lui : « Voyons, Monsieur le prédicateur, lui dirait-il, quand vous l'aurez faite cette Italie, qui donc payera les impôts et qui donnera à manger aux Italiens? » Car enfin, n'est-il pas vrai? les « nécessités économiques » décident des destinées du monde, et l' « état des affaires » seul importe. Les affaires seraient-elles plus florissantes sous un régime républicain? C'est peu probable. Alors?... L'agitation garibaldienne une fois consacrée par le succès, Pompeo — naturellement — change tout aussitôt d'opinion. Il traite avec le dictateur pour une fourniture de fusils et lui vend très cher des armes de rebut. Cet exploit le rend plus garibaldien que Garibaldi. Du produit de son vol il achète une terre dont il prend le nom. Enfin, il est parvenu où il voulait : il est devenu noble pour être devenu riche. Un mandat de député et d'autres honneurs plus stables couronnent sa carrière de coquin heureux.

Vous en concluez, peut-être, que les sympathies de M. Rovetta, censeur impitoyable, vont aux révolutionnaires? Patience! Leur tour aussi viendra de prendre place au banc des accusés. M. Rovetta déclare quelque part que les « révolutions ne troublent que la surface ». L'humanité, dit-il, obéit éternellement aux mêmes instincts. Elle a été guidée de tout temps par les mêmes convoitises. Observée dans les milieux révolutionnaires, parmi ces hommes qui espèrent (en toute sincérit souvent) un avenir plus favorable, elle n'est pas moins laide qu'ailleurs. Elle est là, comme partout, égoïste et lâche. Considérez plutôt la tragique destinée de Francesco Quarnarolo, l'infortuné héros de *La Réalité* (*La Realtà*).

Quarnarolo a tout sacrifié à la cause révolutionnaire. Dans son généreux optimisme, il a voué sa vie et ses biens au triomphe de l'idéal collectiviste. Il a fondé

une coopérative qui prospère. Entouré d'ouvriers qui le respectent, d'amis sûrs qui le chérissent, d'une compagne fidèle, d'une fille élevée selon les principes du socialisme intégral et chez qui il admire, comme en un microcosme, l'âge idyllique à venir, Francesco Quarnarolo se proclame heureux. C'est en vain que le vieux Marino (une des meilleures créations de M. Rovetta) rappelle à Quarnarolo que « la réalité est conservatrice » et qu'il ne faut point se hâter de chanter victoire. Quarnarolo fait la sourde oreille. Il croit dominer le présent. Qui l'empêchera de maîtriser l'avenir ? Hélas ! La Réalité, déesse vengeresse, se charge d'infliger à cet orgueilleux une cruelle leçon. Le parti révolutionnaire compte, lui aussi, dans son sein des Barbarò et des Cantasirena. D'après un bruit perfide venu on ne sait d'où, calomnie d'abord chuchotée par les envieux, certitude enfin proclamée, Quarnarolo s'entend accuser d'avoir reçu naguère d'une femme une somme de dix mille francs qu'il n'a jamais restituée. Rien n'est vrai dans cette histoire, mais la complicité des « amis » politiques de Quarnarolo ne tarde pas à donner à ce racontar toutes les apparences de la vérité. Quarnarolo proteste et nie, pleure et frappe. Peine perdue ! Les uns après les autres, ses soldats l'abandonnent. Il n'est pas jusqu'à Giordano, disciple préféré de Quarnarolo, qui ne refuse maintenant de tenir sa parole et d'épouser la fille de son bienfaiteur. C'est une déroute, un effondrement. Dans le taudis, cependant, où la misère les a contraints de chercher un abri, Quarnarolo et sa fille allument, pour en finir, le fatal réchaud. Telle est, dans sa lugubre ignominie, la réalité, la réalité politique : « Les partis ! s'écrie M. Rovetta par la bouche du vieux Marino, ils sont pires que des crocodiles, car ils dévorent leurs hommes sans daigner même, à l'heure

de la digestion, pleurer sur leur sort. Les partis jeunes sont comme les enfants, méchants et violents ; les partis déjà vieux sont comme les vieillards, égoïstes et lâches. » Soutenir les uns ou les autres ? A quoi bon ?

Tel est, à en juger par l'ensemble de son œuvre, le dernier mot de la vérité et de la sagesse pour M. Gerolamo Rovetta. A tous les problèmes que la vie pose à l'être qui pense, cet écrivain apporte une solution mélangée de scepticisme et de nihilisme. Nous ne lui ferons pas un reproche de cette attitude ; nous nous demanderons seulement s'il n'y avait pas, aujourd'hui, des discours plus opportuns à prononcer des conseils plus sages à donner. Je songe, en écrivant ceci, au beau roman où M. Fogazzaro nous a ménagé sur la vie parlementaire de l'Italie contemporaine de si lumineuses échappées. Oui, je songeais en lisant *I Barbarò*, *La Baraonda* et *La Realtà*, à *Daniel Cortis*. Et je ne crois pas énoncer un avis téméraire en affirmant qu'on lira ce dernier ouvrage et qu'on pleurera sur l'héroïque Daniel, alors qu'il n'y aura plus guère que les érudits et les curieux pour connaître de nom Matteo Cantasirena et Pompeo Barbarò.

Par la variété de son talent et sa fécondité intelligente, par quelques pages supérieures, poignantes, tragiques, sorties de sa plume, M. Rovetta n'en commande pas moins l'admiration et le respect. Le succès de cet écrivain instruit heureusement les nouveaux venus : c'est la consécration d'un labeur opiniâtre et d'une volonté méthodique. Car M. Rovetta a connu des jours difficiles. Il fut un temps où, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature, certaine coterie le poursuivait d'une haine stupide. Tout Milan accourait à ses « premières » comme à une fête, pour siffler. Les cabales dirigées contre la personne de M. Rovetta,

les intrigues déchaînées autour de son œuvre n'ont pu venir à bout de son ferme dessein. Il avait juré de lasser ses adversaires. Il a tenu parole. Le champ de bataille lui est resté. On regrette toutefois qu'il n'ait pas assigné à sa prodigieuse activité un plus grand but, et l'on déplore qu'un labeur si acharné n'ait abouti, en somme, qu'à une course vertigineuse dans le champ clos des idées contemporaines.

25 novembre 1904.

V

Mme MATHILDE SERAO ET LE CHRISTIANISME

Sans doute il est encore trop tôt pour apprécier avec certitude la signification et l'importance du renouveau chrétien auquel nous assistons depuis une vingtaine d'années. Faut-il voir dans ce mouvement un commencement ou une fin ? la lueur que jette une flamme qui va s'éteindre ou le point de départ d'une vaste conflagration spiritualiste appelée à retremper l'âme moderne ? Fort téméraire qui s'aviserait de trancher la question. Aussi bien n'y tâcherons-nous pas. Bornons-nous à rappeler, au seuil de cette étude, l'universalité de ce mouvement.

Il n'y avait aucune raison pour que le néo-christianisme ou le néo-mysticisme (comme on l'a plus ou moins justement appelé) ne fleurît pas en Italie comme ailleurs. L'Italie a donc assisté, elle aussi, à un essor d'idéalisme évangélique. L'œuvre de M. Fogazzaro, l'œuvre de M. Butti relèvent de cette formule ; mais le néo-catholicisme italien n'a pas borné là ses succès. Il a fait, au cours de ces dernières années, une glorieuse recrue. La plus illustre femme de lettres d'outre-monts, celle qu'on a comparée à Balzac et à Emile Zola, a été touchée à son tour par la grâce. Le Ciel visitant une fois de plus la Terre, n'a point manqué de se manifester dans le plus beau pays qui soit à sa surface, c'est-à-dire à Naples. Et il a gagné le cœur de

Mathilde Serao. Et Mathilde Serao est devenue un des plus fervents soldats de l'armée néo-chrétienne ou néo-mystique ou néo-spiritualiste.

Le monde qui est méchant n'a pas manqué de railler cette « conversion ». Dans le néo-christianisme de Mme Serao, il n'a voulu voir qu'une néo-pose. Que faut-il penser de ces insinuations ? Le christianisme de Mme Serao contient-il vraiment des éléments suspects ? C'est ce que nous nous proposons de rechercher en fondant nos observations sur ses deux livres « chrétiens » principaux : *Au pays de Jésus* et *Sœur Jeanne de la Croix*.

Je remarque tout d'abord que Mme Serao n'a jamais été très éloignée du christianisme. Non seulement on chercherait en vain dans l'ensemble de ses écrits un propos hostile ou seulement irrespectueux à l'égard de la religion, mais sa sympathie pour les âmes croyantes s'aperçoit dès ses premiers livres. « C'est si vulgaire d'être athée, déclare Donna Angelica dans la *Conquête de Rome* ; la religion est belle, elle est bonne, elle vaut beaucoup mieux que tant de choses que le monde approuve ! » Cette opinion distinguée qu'inspire à Donna Angelica le *snobisme* mondain, je ne vois pas pourquoi elle n'aurait pas été de tout temps l'opinion personnelle, parfaitement sincère, de Mathilde Serao. La bonté, la beauté de la religion s'expriment dans tous ses livres. *Le Pays de Cocagne* n'est pas plus d'un ennemi du christianisme qu'*Au pays de Jésus*.

Je vais scandaliser peut-être certains lecteurs, mais peu importe : je soutiens que le rôle joué à Naples par Mme Serao comme journaliste la préparait à son apostolat néo-chrétien. Le penchant didactique a toujours été très prononcé chez elle. L'*art pour l'art* n'a jamais été son fait. Toujours elle se plut à exhorter, à conseiller,

à louer ou à maudire. Elle a consacré ses ouvrages les plus parfaits à la description de Naples; mais dans la façon dont elle concevait son sujet, le journaliste toujours montra le bout de l'oreille, un bout d'oreille évangélique. Mme Serao ne peignit pas la misère napolitaine pour l'unique plaisir de tracer des croquis pittoresques. Son dessein avoué était de trouver à toutes ces misères un remède. Les crimes du loto, mortel aux consciences et aux fortunes, les mauvaises conditions hygiéniques de Naples et la nécessité de son « éventrement » (suivant le mot célèbre d'un ministre), voilà, pour qui sait lire, une chose très essentielle aux yeux de Mme Serao. Fille d'un journaliste, journaliste elle-même, elle a conscience de l'action que peut exercer la presse pour le bien ou pour le mal. Dans *Le Pays de Cocagne*, dans *Le Ventre de Naples*, elle en a usé pour le bien matériel et spirituel de ses compatriotes. Dès l'aube de sa carrière, elle vibra à l'unisson de tous les désespoirs. Elle a un don d'universelle sympathie qui la porte à mêler ses pleurs à tous les pleurs, à joindre son enthousiasme à tous les enthousiasmes. Elle est *altruiste* avec une ferveur toute méridionale. Je dis *altruiste* puisqu'on traduit ainsi dans le jargon laïque le mot *charitable*; mais entre ces deux termes il n'y a pas au fond grande différence. Entre l'auteur du *Pays de Cocagne* et celui du *Pays de Jésus* il n'est, en vérité, qu'une nuance.

*
* *

C'est dans la relation de son voyage en *Terre Sainte*, relation publiée sous le titre *Au pays de Jésus*, que Mme Serao manifesta pour la première fois des sentiments nettement chrétiens. C'est de ce moment (1897), que date ce qu'on a appelé sa « conversion », son adhé-

sion formelle en tout cas, au dogme catholique. De ce document nous allons chercher à tirer quelques lumières, mais nous voudrions auparavant feuilleter rapidement une relation du même voyage qu'accomplit en Terre Sainte, peu avant Mme Serao, un écrivain français : M. Pierre Loti. Le parallèle, je sais bien, est un genre démodé ; nul ne contestera toutefois l'intérêt qu'il doit y avoir à mettre en regard l'*Itinéraire* de ces deux contemporains illustres : toute description, a-t-on dit, révèle un état d'âme[1].

Il faut rendre à M. Pierre Loti cette justice qu'il n'a point cru de son devoir, voyageant aux lieux saints, de simuler pour les besoins de la cause une foi qu'il ne possède pas. Dès son arrivée en vue du Sinaï, nous sommes renseignés : le Sinaï est vide, « vide comme le ciel et comme nos modernes âmes ». M. Loti parle avec un détachement non équivoque de « ces vains simulacres glacés auxquels les fils des hommes auront bientôt cessé de croire ». Trop artiste pour n'avoir pas compris combien son scepticisme religieux enlevait d'attrait à la relation de son voyage, M. Loti doit être loué d'autant plus pour sa franchise. Pas un instant, en cours de route, il n'a été sérieusement ébranlé dans son athéisme. Au pied du Saint Sépulcre, il a cru devoir verser un pleur ; mais ce fut un pleur littéraire : il y a des larmes dans certains sites. Celles dont M. Pierre Loti mouilla le tombeau du Sauveur appartiennent à cette catégorie des larmes sacramentelles.

Vraiment, j'aperçois peu d'émotion dans les émotions de M. Pierre Loti, pèlerin sans foi au pays du Christ. Il annonce en entrant à Jérusalem que son journal sera écrit « dans un grand effort de sincérité ». Que voilà

1. V. Pierre Loti, *le Désert*, *Jérusalem*, *la Galilée*, Paris, Calmann Lévy.

donc des mots qui hurlent d'être accouplés ! Qu'est-ce qu'une sincérité qui s'efforce ? M. Loti est-il à ce point « homme de lettres » qu'il doive faire effort pour se montrer naturel ? La raison capitale de cette froideur guindée dont il ne se départ guère ne tiendrait-elle pas dans la conscience qu'il a d'être mal préparé au voyage qu'il accomplit ? Ce fut, à n'en pas douter, une désillusion, un *crescendo* de déceptions et de déconvenues, ce pèlerinage en Palestine. Déception Bethléem, avec ses estaminets crasseux, déception Jérusalem, « Babel des religions », déception le Saint Sépulcre, déception Gethsémani. M. Pierre Loti a été élevé, comme on sait, dans le protestantisme. L'austère calvinisme le préparait mal, je ne dirai pas seulement à goûter, mais à admettre l'orientalisme tumultueux du christianisme hiérosolymitain. Dans ces cultes tout en dehors, Pierre Loti refuse de reconnaître les enseignements de Celui qui a dit : *Dieu est esprit*. « Jérusalem, écrit-il, est trop idolâtre pour ceux dont l'enfance a été illuminée par les purs évangiles ». L'illustre marin manque par trop aussi, semble-t-il, des connaissances historiques, dirai-je élémentaires ? qu'exige un voyage profitable aux lieux saints. Il serait pédant d'insister ; je dois avouer pourtant qu'une explication donnée par M. Loti à la page 126 de *Jérusalem* m'a passablement surpris. Il s'agit des deux races juives : *Sefardim* et *Ackenazim*. M. Loti, énumérant leurs caractères, les intervertit très exactement. C'est bien cela, à ceci près que c'est le contraire.... Encore une fois, je glisse, je glisse sur cette erreur qui n'a rien de capital. Elle n'est pas, au surplus, pour nous étonner chez un auteur qui se vanta un jour d'ignorer de parti pris toute la littérature de son temps. Si je signale l'érudition précaire de M. Loti, c'est tout simplement parce que cette ignorance voulue nous aide à comprendre son âme.

La banalité des impressions de M. Loti n'a d'égale que la pauvreté de ses pensées. J'ai déjà loué cet écrivain pour avoir osé proclamer son incroyance, même en face du Saint Sépulcre, même à Gethsémani ; mais combien il faut regretter que notre voyageur ait cru devoir raisonner son incroyance ! S'il a été souvent un artiste charmant et rare, un délicieux poète, il n'a jamais été qu'un médiocre philosophe. Cette médiocrité s'affiche avec éclat dans *Jérusalem*. Soit qu'il incrimine l'insuffisance « des poètes philosophes modernes » et la vétusté « des sages illuminés et merveilleux des vieux âges », soit qu'en face de la mosquée en ruines d'El Aksa il s'afflige à songer « que la foi des vieux âges se meurt dans les âmes humaines », que le judaïsme s'efface comme le christianisme, comme l'islamisme, (affirmation, pour le dire en passant, fort téméraire), soit qu'insistant sur cette idée de la mort des religions, M. Loti écrive encore : « Les âges de foi) sont révolus pour toujours et les regards des hommes se portent à présent vers les contrées de l'occident et du nord où les âges nouveaux s'annoncent effroyables et glacés (?) », la pensée de cet auteur accuse une extrême faiblesse. Elle ne retrouve son originalité d'autrefois qu'à de lointains, trop lointains intervalles, lorsque M. Pierre Loti, par exemple, prononce l'éloge de l'Islam où il voit la religion la plus conforme à sa propre nature. Car tel fut le résultat singulier de ce pèlerinage au tombeau de Notre-Seigneur : il confirma M. Loti dans son incroyance. S'il lui arriva de pleurer à certains souvenirs bibliques, les pleurs qu'il répandit furent purement négatifs : il s'attendrit sur lui-même à la pensée de sa misère morale. Oui, M. Loti pleura à Jérusalem pour avoir perdu la foi, comme d'autres, parce qu'ils l'y retrouvent. L'impression religieuse la plus forte, la seule impression forte que M. Loti ait subie dans cette

ville, remonte à une impression musulmane. M. Loti en conclut que «l'Islam pourrait, compris d'une certaine manière, devenir la forme religieuse extérieure, toute d'imagination et d'art, dans laquelle s'enveloppe-rait son incroyance». Ah le piquant aveu! Et comme on regrette, cette fois, que M. Loti se soit borné à cette phrase trop brève. Le mahométisme de ce calviniste eût été intéressant à mieux connaître.

* * *

Une mentalité toute différente se découvre au récit de Mme Mathilde Serao. Comme elle se déplace moins fréquemment, comme elle a mené une vie moins errante, elle prend aux mille accidents du voyage un plaisir dont l'écrivain français n'est plus capable. Alors que celui-ci regarde à peine, dédaigneux, et poursuit sa route, Mme Serao s'arrête avec complaisance, observe, écoute, prend des notes. Je ne crois pas qu'elle possède une culture étendue, je ne crois pas qu'elle ait poussé très avant ses études d'archéologie et de théologie, mais elle a une intelligence vive et lucide, une curiosité toujours en éveil. Alors que la relation de voyage de M. Loti est toute faite de descriptions, mises bout à bout, il y a de la variété, de l'émotion, de la vie dans le récit de Mme Serao. Elle est à l'affût des impressions vives et fortes, elle guette les occasions de s'attendrir. Combien souvent ce dernier mot revient sous sa plume! Mme Serao s'attendrit aussi facilement que M. Pierre Loti se désole. Dès la vue du Nil, elle fond en eau : « Pris d'un grand attendrissement sentimental, écrit-elle, vous voudriez comprendre ce fleuve et l'aimer. Tous les fleuves ont une poésie presque indicible, mais aucune n'égale celle du Nil. » C'est l'*âme du Nil* que Mme Serao s'efforce de saisir, comme c'est

l'âme de toutes choses et de toutes gens à quoi vont invariablement ses sympathies. Elle a pris soin, avant de s'embarquer, de nous apprendre ce qu'elle allait chercher en Palestine, de nous renseigner sur l'ordre d'idées où sa curiosité allait se mouvoir : « Ce singulier pèlerin du cœur, écrit-elle dans une jolie page où elle trace son propre portrait, ce singulier pèlerin du cœur néglige certains aspects des choses et des gens qui semblent très importants et en recherche d'autres, plus modestes, moins intéressants. Il n'entre pas dans un musée, mais une foire champêtre l'attire. Ce voyageur silencieux, capricieux, obstiné, est celui qui veut sentir palpiter l'âme des pays qu'il traverse. Chaque pays a une âme, vous le savez. Où se trouve-t-elle ? Insaisissable et cependant réelle, fugitive et cependant présente, ondoyante et fluide, l'âme d'un pays est quelquefois dans les yeux de ses femmes, dans une rue, dans un paysage à une certaine heure, dans un fragment de statue, dans une arme rouillée, dans une chanson, dans une parole. L'âme d'un pays est souvent une fleur. »

Paroles et chansons, yeux de femmes, statues, fleurs, il est question de tout cela dans le *Pays de Jésus*. Mme Serao bondit d'un sujet à l'autre avec une aisance toute féminine, un caprice tout napolitain. Elle va sans transition du grave au gai, du plaisant au sévère, souriant d'un œil, pleurant de l'autre.

On a cru découvrir dans le *Pays de Jésus* des traces de mysticisme. Juste Ciel ! Quelle erreur ! Mais il n'y a rien de moins mystique que le christianisme de Mme Serao ! Son catholicisme est d'une simplicité, d'une naïveté élémentaires. Sa foi est bonne enfant au possible. Ces angoisses, cette horreur du néant qui arrachaient à M. Loti de sourds gémissements cadencés, Mme Serao les ignore totalement. Elle *croit*, sans qu'il

y ait lieu d'apporter à cette affirmation aucun tempérament. Elle *croit*, cela suffit à son bonheur. Et voici — heureux effet de la grâce — le christianisme réchauffe, le christianisme illumine le livre de Mme Serao. Il faut comparer son récit fervent avec le récit blasé de M. Loti pour comprendre à quel point Mme Serao est soutenue, portée par la foi. Sans doute, un auteur rompu au métier peut donner presque à coup sûr l'illusion de la sincérité ; je doute pourtant qu'un pseudo-chrétien ou un simili-chrétien eût été capable des élans d'humilité et de charité auxquels Mme Serao se laisse entraîner sur le tombeau du Christ : « Les misérables calculs humains, les désirs trompeurs, les envies cupides et basses, toutes les hypocrisies, tous les mensonges, toutes les vanités disparaissent en cette nuit suprême (la nuit passée à veiller au Saint-Sépulcre). Le lien est brisé qui rattachait l'âme aux joies de l'instinct et aux plaisirs des sens. L'âme est libre. Puissent les hommes fiers et vains de leur fortune, les femmes fières et vaines de leur beauté, puissent-ils tous, puissent-elles toutes venir passer une nuit dans cette église où est votre sépulcre, ô Maître, près de ce lit funèbre où vous avez dormi le sommeil de la mort ! »

Peut-être y a-t-il dans cette verbosité un peu d'attitude encore. Il faut s'y résigner. Mme Serao ne renoncera jamais au plaisir d'exhorter, de haranguer, à la volupté d'être éloquente. Aussi bien le culte qu'elle rend à son Sauveur n'est pas cette adoration spirituelle dont Pierre Loti vantait la supériorité. Le culte de Mme Serao ne répugne pas aux pompes extérieures. C'est moins un culte en esprit qu'un culte en beauté. La femme de lettres napolitaine ne se trahit-elle pas dans ces lignes sur la Fête-Dieu à Jérusalem : « C'est un jour aimé de ceux qui ont été élevés dans le

Midi où la piété religieuse se plaît à des manifestations pleines de gaieté, de grâce et de tendresse, ainsi qu'à des spectacles d'une pompeuse solennité ? » Le catholicisme napolitain de Mme Serao l'avait heureusement préparée à n'être point choquée à Jérusalem. Alors que les turpitudes de la Rome des papes esthètes avaient jadis ébranlé dans sa foi le lourd moine allemand Martin Luther, alors que les turpitudes de Jérusalem avaient confirmé dans son mahométisme le calviniste Pierre Loti, Mme Serao, loin de se laisser envahir par le scepticisme au spectacle des luttes déchaînées à l'entour du Saint-Sépulcre, en éprouve une sympathie plus ardente pour son christianisme à elle, dont la supériorité lui apparaît ici plus manifeste.

Une ardente tendresse se lit dans les pages qu'elle consacre aux Franciscains. Journaliste jusqu'en Terre Sainte, ne s'avise-t-elle pas de publier un appel de fonds en leur faveur ? Quant aux Musulmans, à ces Musulmans chers au scepticisme de M. Loti, elle en parle avec une extrême sévérité. Il est instructif de confronter la description tracée de la mosquée d'Omar par nos deux auteurs : Loti voit dans la mosquée d'Omar un *palais enchanté;* il la proclame belle, incomparablement belle. Mme Serao, ayant versé un pleur sur la destruction du temple de Jérusalem, écrit : « La mosquée d'Omar, qui est bâtie sur ses ruines, semble l'œuvre d'un admirable ouvrier. Elle a une froide majesté qui frappe les sens, mais n'éveille aucune émotion sacrée. » O subjectivité du jugement ! O l'incertitude de nos impressions : « Toute description d'un paysage exprime un état d'âme. »

La Palestine intéresse Mme Serao dans la mesure seulement où elle est la Terre Sainte, le *Pays de Jésus*, comme elle dit... Son livre aurait pu être intitulé encore *Sur les traces du Sauveur*, car ce sont des souvenirs bibliques et chrétiens qu'elle évoque, des émotions reli-

gieuses qu'elle collectionne uniquement. Sur ce sol sacré, Jésus-Christ lui est vraiment apparu. Dans les moindres caprices de la nature, dans les moindres accidents du terrain, Mme Serao découvre des symboles : « Dieu, écrit-elle, a voulu que la mer Morte fût l'image du péché et du châtiment. » En revanche, elle écrit du Jourdain : « C'est le mysticisme lumineux sans une ombre, c'est la foi sans peur et sans tourments. »

*
* *

On se demandait : « Le christianisme de Mme Serao résistera-t-il à sa rentrée dans le siècle? Ne s'en ira-t-il pas en fumée quand auront perdu de leur force les impressions qui l'ont « galvanisé »... Aujourd'hui l'épreuve est faite. Le pèlerinage de l'auteur napolitain au Saint-Sépulcre aura marqué un tournant dans sa vie, une date capitale, décisive, peut-être, dans sa carrière.

Dans ses derniers romans, *La Ballerine*, *Sœur Jeanne de la Croix*, dans *Sœur Jeanne de la Croix* surtout, la cloche chrétienne continue de sonner à toute volée. Non point que *La Ballerine* soit une œuvre parfaitement chaste. Pour être devenue chrétienne, la plume de Mme Serao ne s'est point faite puritaine. *La Ballerine* est une œuvre hardie et Carmela Minino, l'héroïne de ce roman, n'est pas, comme on dit, une vertu.

Plus complètement chrétien, plus purement évangélique, le beau roman de Mme Serao intitulé *Sœur Jeanne de la Croix*. Jamais encore l'auteur n'avait si hautement confessé sa foi. Sans doute, en ce roman comme en son récit de voyage, Mme Serao apparaît quelque peu drapée dans son christianisme, mais une fois pour toutes il faut prendre notre parti de ce qu'il y a d'un peu théâtral dans sa religion. Elle n'en est pas, pour cela, moins sincère.

Une préface, lettre ouverte à M. Paul Bourget, expose au lecteur l'évolution survenue entre la publication du *Pays de Cocagne* et de *Sœur Jeanne de la Croix*. A ceux qui cherchent dans un roman une histoire d'amour attachante, vécue par des êtres jeunes et bien faits, l'auteur déclare charitablement : « Ces pages ne s'adressent pas à vous. » Sœur Jeanne de la Croix est de basse naissance, vouée d'avance au mépris du monde. Elle n'a rien pour plaire aux gens frivoles et oisifs, rien pour piquer seulement leur curiosité. Imaginez la Félicité de Gustave Flaubert (*Un cœur simple*) sous un habit de nonne napolitaine. Et vous connaîtrez l'âme rudimentaire de Louise Bevilacqua, en religion Sœur Jeanne de la Croix. Chassée par une loi cruelle du couvent où se consumèrent en dévotions trente-cinq ans de sa vie, Sœur Jeanne, refoulée dans le monde, s'y comporte comme un oiseau de nuit surpris par une lumière trop crue. Hébergée par une sœur qui l'exploite d'abord, puis la chasse quand ses économies sont épuisées, Louise Bevilacqua s'improvise tour à tour garde-malade et bonne à tout faire. Repoussée de partout, elle se voit réduite, de chute en chute, à vivre de la charité publique. A la fin du livre, nous la rencontrons dans un sordide asile de nuit (la scène est poignante) ; nous la voyons s'asseoir à un maigre banquet offert le jour de Pâques par quelques mondaines bienfaisantes. La scène est tragique ! On perçoit l'indignation de l'auteur dans la description de ce banquet, contemplé par ceux qui en ont pris l'initiative avec une stupeur écœurée, avec le vague frisson dans le dos qui leur viendrait d'un *repas de fauves* aperçu à travers des barreaux de cage, à cette différence près que les barreaux qui protègent ici les maîtres s'appellent la loi, l'ordre, le gendarme, sauvegardes, d'ailleurs, non moins efficaces. Il y a, si l'on veut, du socialisme dans

le christianisme de Mme Serao. Oui, dans ce livre dédié à M. Poul Bourget, on perçoit de loin en loin un souffle révolutionnaire.

L'esquisse que nous avons tracée du christianisme de Mme Serao serait par trop incomplète si nous ne revenions pas un instant, avant de terminer, sur ce que nous avons appelé le caractère *napolitain* de sa foi, par où nous entendons deux choses assez diverses : un formalisme un peu étroit et une morale un peu large. Sœur Jeanne de la Croix étant nonne, il était sans doute logique que son christianisme affectât une apparence rigoureusement monacale ; mais peut-être, moins dévote, moins dévotieuse, Sœur Jeanne serait-elle plus sympathique encore. Rencontrant une compagne d'infortunes, Sœur Jeanne et cette pauvre fille échangent leurs impressions sur le monde. Il y avait là une très belle *scène à faire* et où l'éloquence de Mme Serao pouvait se donner libre cours. Faut-il l'avouer ? La scène est émouvante, mais moins émouvante que je ne l'attendais. Sœur Françoise des Sept Paroles se borne à gémir sur ce qu'elle a dû renoncer à la dévotion du Saint Escalier, Sœur Jeanne de la Croix pleure sur ce qu'elle a dû interrompre son jeûne coutumier du jeudi : « Mais que voulez-vous ? j'ai perdu l'habitude de manger ce jour-là, et les morceaux que j'avale m'étouffent. » Je ne conteste point la touchante naïveté de ces plaintes, mais j'eusse souhaité des regrets plus profonds, des impressions plus nobles intéressant l'âme de préférence au corps.

Ma dernière observation touchant le christianisme de Mme Serao a plus d'importance. Elle s'adresse, comme j'ai dit, non plus au formalisme excessif de ses personnages, mais à la morale médiocrement orthodoxe de l'auteur lui-même. J'en citerai un seul exemple : dans une scène très caractéristique, Mme Serao nous fait voir

Sœur Jeanne de la Croix vendant des dentelles à une courtisane, et bavardant librement, très librement avec sa cliente. Concetta Guadagni s'ouvre à Sœur Jeanne de ses craintes : « Si Cicillo m'abandonnait, s'écrie-t-elle, quelle horreur, mon Dieu, quelle horreur ! que deviendrais-je? — Mais il vous aime, objecte Sœur Jeanne. — Il m'aime, il m'aime, poursuit Concetta, mais il y a tant d'autres femmes qu'il voit et qui doivent lui plaire ! Mais sa famille m'est contraire; qu'en sais-je, moi, s'il m'aime? — Recommandez-vous à Dieu, ma belle, dit la nonne, qui ne trouvait rien à dire. » Et l'entretien se prolonge tout de même entre la nonne et la lorette. Et celle-ci finit par charger celle-là du soin de faire dire des messes « pour que Cicillo reste fidèle ». Sœur Jeanne consent. Elle fera dire les messes par le curé de Sainte-Claire et celui de Sainte-Marie-l'Egyptienne. Concetta tient essentiellement à ces deux paroisses : à Sainte-Claire où elle fréquenta dans son enfance et à Sainte-Marie-l'Egyptienne dont le nom rappelle une grande pécheresse repentie : « Mais que dirai-je au prêtre? demande humblement Sœur Jeanne, je ne puis lui exprimer votre vœu..... — Mon vœu, répond Concetta, Dieu le connaît. Dites au prêtre : *sur le vœu d'une dévote pécheresse*. Et donnez cinq lires pour chaque messe. » Ah certes ! le dialogue est fort touchant. Concetta Guadagni est jeune, jolie, aimante. On comprend avec quel plaisir Mme Serao lui pardonne ses erreurs. Déjà, dans son voyage en Palestine, méditant sur la troublante figure de Marie-Madeleine, non moins « dévote pécheresse » que Concetta Guadagni, notre auteur avait marqué une grande indulgence aux malheureux qui cèdent aux tentations de la chair. Alors que le christianisme septentrional a toujours attaché à la chasteté une extrême importance, la morale chrétienne a fait, dans le Midi, quelques concessions au climat.

Mme Serao qui est du Midi, du Midi largement passé, a fait comme les moralistes méridionaux. Son christianisme compose avec le monde et tient compte des pièges dont le siècle est semé. Profondément pénétrée de la notion de la faiblesse humaine en face du péché insidieux, elle refuse d'accabler le mortel qui succombe. La règle morale de Mme Serao gagne de la sorte en tolérance pratique ce que sa théologie perd en rigueur dogmatique. Elle ne condamne sans retour que les méchants, les hypocrites, les orgueilleux. Il convenait de marquer ce caractère sans qu'il y ait lieu d'ailleurs d'y trop insister. Le Ciel me garde en tout cas d'en tirer une conclusion défavorable au christianisme de Mme Serao ! Sa foi indulgente et douce me paraît au contraire une foi très appropriée. C'est bien là une religion de femme, la religion d'une femme du « Mezzogiorno d'Italia ». Le christianisme napolitain de Mme Serao me semble, tout compte fait, un excellent christianisme.

Juin 1905.

VI

LE THÉATRE DE M. D'ANNUNZIO

Las de triompher dans la poésie lyrique et dans le roman, M. d'Annunzio entreprit, il y a une dizaine d'années, d'emporter d'assaut la scène italienne. Ses amis et ses ennemis s'accordèrent généralement à lui montrer le péril d'une pareille tentative. Mais le poète italien qui a pris pour devise, comme on sait, ces mots : « Se renouveler ou mourir », en fut confirmé dans son dessein. Il avait juré de se renouveler dans le théâtre ou par le théâtre, peut-être aussi de renouveler le théâtre par son génie et il livra avec tant d'ardeur une série de rudes combats qu'il finit par rester maître du terrain rebelle de la scène italienne. Après d'épiques batailles, M. d'Annunzio a réussi à se faire sacrer auteur dramatique. Ses différents ouvrages ont eu, d'ailleurs, les destinées les plus diverses. Si *Françoise de Rimini*, si *la Fille de Jorio* ont brillamment réussi, *la Gloire* et *la Torche sous le Muid* ont eu un sort moins favorable et qui n'était pas, à parler franc, absolument immérité. Les adversaires de M. d'Annunzio, ou du moins les adversaires de son théâtre, concluent de cette inégalité qu'en s'obstinant à écrire pour la scène cet auteur, malgré tout, se trompe et fait violence à son précieux talent. Avant toute chose il convient donc d'examiner le bien ou le mal fondé de ce grief.

J'aime autant déclarer tout de suite que, pour ma

part, je ne saurais l'admettre. Tout n'est pas également admirable dans le théâtre de M. d'Annunzio ; mais que son théâtre soit vraiment du théâtre, qu'une puissante individualité dramatique s'y manifeste, voilà qui ne me semble point contestable et voilà ce qu'en stricte justice je voudrais démontrer.

*
* *

A ceux qui vont ainsi répétant : M. d'Annunzio n'est pas un *homme de théâtre*, je demande : Comment l'entendez-vous ? Si vous voulez dire que cet écrivain a de la scène une conception toute autre que MM. Sardou, Ibsen, Sudermann ou Giacosa, vous avez raison ; mais MM. Sardou, Ibsen, Sudermann et Giacosa n'ont point le monopole du génie dramatique. Pourquoi condamner les nouveaux venus à persister dans les routes tracées ? Pourquoi défendre au génie de manifester son instinct théâtral sous une forme originale ? Car il existe chez M. d'Annunzio, ce sens du théâtre que vous lui déniez. Bien mieux : s'il y eut jamais une littérature théâtrale, c'est la littérature de M. d'Annunzio. L'œuvre de M. d'Annunzio est théâtrale essentiellement. Ne criez pas au paradoxe et souffrez que je m'explique.

Dans le mot français théâtre il y a un mot grec qui signifie voir. Le théâtre est donc étymologiquement un lieu où l'on se rend pour voir quelque chose. Une pièce de théâtre est donc primitivement un *spectacle*, un ouvrage destiné à plaire aux yeux. Peu à peu, il est vrai, le drame se substitua au théâtre et le plaisir de voir agir au simple plaisir de voir : mieux que toute autre, l'histoire de la littérature dramatique française illustre cette évolution. La partie « spectacle » n'en conserve pas moins sur les planches une importance essentielle.

Et les plus grands auteurs et les plus avisés directeurs de ce temps n'ont eu garde de la méconnaître. En vouant toute leur sollicitude à la mise en scène, en attachant un prix capital à la richesse des costumes et à l'harmonie des décors, les entrepreneurs de spectacles ne rabaissent pas nécessairement l'art dramatique. Les pièces de M. Ibsen procurent à l'intellect une joie raffinée, celles de M. Sardou divertissent à l'instar d'un roman-feuilleton adroitement agencé qu'on tourne d'un doigt amusé, les drames de M. d'Annunzio parlent un riche et clair langage à tous les sens, à la vue, à l'odorat, à l'ouïe, à la vue surtout. M. d'Annunzio, génialement, nous montre la lanterne magique...

*
* *

Y a-t-il rien de plus judicieux, rien de plus légitime que cette conception du théâtre? Où le poète serait-il autorisé à s'adresser aux yeux, d'une façon plus générale aux sens, sinon sur les planches? M. d'Annunzio excelle à déployer sur les tréteaux d'incomparables tableaux vivants. Metteur en scène sans rival, il est dans ses meilleurs moments peintre, sculpteur, architecte et poète à la fois. Comme tout est combiné dans ses pièces en vue d'obtenir un groupement heureux des principaux personnages, de provoquer de leur part des attitudes harmonieuses, des gestes gracieux, tragiques, solennels! Franchement, n'est-ce point là du théâtre au même titre que les substitutions, les reconnaissances, les lettres anonymes, le duel et tout le reste? Lorsque Silvia, la rivale malheureuse de la *Gioconda*, nous apparaît au premier acte, n'y a-t-il pas dans tout son être une beauté proprement théâtrale? Je cite ce drame-là de préférence à tout autre et je fonde sur lui ma démonstration parce qu'il a été représenté dernièrement à Paris.

Et je demande : tout, dans cet ouvrage, n'est-il pas calculé en vue de former un noble spectacle ? Ce n'est point le théâtre auquel nous sommes accoutumés, hé qu'importe! hé tant mieux! N'est-il pas évident que la *Gioconda* de M. d'Annunzio était destinée, dès le cerveau de l'auteur, à être représentée par des acteurs en chair et en os? M. d'Annunzio a-t-il jamais méconnu l'importance des effets scéniques? Si ces personnages avaient dû figurer dans un poème ou dans un roman, ne les aurait-il pas marqués d'une toute autre empreinte? La minutie avec laquelle il décrit jusqu'à leurs moindres gestes, le soin qu'il prend d'indiquer jusqu'à l'atmosphère propre à chaque tableau apportent autant de témoignages en faveur de son instinct très vif de la réalité théâtrale. Il entend qu'autour de ces êtres fictifs les décors vivent, les mobiliers palpitent. Il veut qu'au premier acte de la *Gioconda* l'intérieur de ce ménage d'artiste paraisse avoir été ordonné « par les mains d'une grâce pensive » ; il veut que l'aspect de cette demeure « fasse naître l'image d'une vie douce et recueillie ».

M. d'Annunzio dont l'âme, pareille à celle d'un de ses héros, « ressent toutes les avidités devant toutes les beautés », porte aux arts plastiques un amour ardent et qui n'a rien, d'ailleurs, pour étonner, de la part d'une intelligence si voluptueuse, d'un esprit si élégamment charnel. Chez un écrivain adonné au théâtre, cette disposition naturelle n'était-elle pas fort heureuse ? L'œuvre de M. d'Annunzio doit à ce goût des arts plastiques une part de son originalité et de sa beauté. Ceux qui ont aimé sa *Francesca da Rimini* en conviendront, je pense. Tous les arts n'y collaborent-ils pas à une impression d'ensemble infiniment pittoresque, c'est-à-dire infiniment théâtrale ? Les différentes attitudes où Francesca nous est montrée sont autant de tableaux d'un effet saisissant parce qu'ils sont d'une harmonieuse splendeur picturale.

Il faut rattacher au soin avec lequel M. d'Annunzio parle aux yeux sa prédilection pour les symboles. On a prétendu qu'ils alourdissaient et obscurcissaient ses drames. Me sera-t-il permis d'estimer qu'ils les éclairent? qu'ils rendent ses intentions plus sensibles, plus tangibles, plus visibles? Quelle différence entre le symbolisme germano-scandinave de M. Ibsen et le symbolisme helléno-latin de M. d'Annunzio! Alors qu'on a discuté à perte de vue sur le sens du *Canard sauvage* et de *Solness le Constructeur* (M. Brandès a pu même nier absolument le symbolisme de M. Ibsen), on n'hésite pas sur ce qu'il faut entendre par les symboles de M. d'Annunzio. Tantôt ils sont d'une simplicité enfantine [quand l'extinction de la famille de Sangro (*La Fiaccola*) nous est signifiée par le tarissement de Gioietta, la source qui fournit d'eau potable leur château]. Tantôt ils s'échelonnent tout le long du drame, se juxtaposant et se pénétrant, comme dans la *Ville Morte*. Il faut voir en effet un symbole dans la fontaine Perseia et aussi dans l'alouette, morte pour s'être enivrée de soleil et de chansons. La même observation s'applique à ce drame singulier, mais inférieur aux autres, *La Gloria*, et surtout à *La Gioconda*. Ce dernier ouvrage est symbolique d'un bout à l'autre. *La Gioconda* affirme la puissance victorieuse de l'art. Lucio, d'une part, Silvia et Gioconda, de l'autre, rien de plus expressif que ces personnages. Et combien leur symbolisme n'est-il pas mieux approprié à la scène que celui des personnages de M. Ibsen ou de M. Maeterlinck, dont je ne veux point médire (car il m'est arrivé de m'y plaire), mais dont il me sera bien permis de penser qu'il est moins spécifiquement théâtral que celui de M. d'Annunzio.

Le sensualisme qui pénètre les écrits de l'auteur italien s'exprime dans ses drames d'une façon toujours

heureuse. Nous avons vu comment M. d'Annunzio enchantait nos yeux. Il ne ravit pas moins nos autres sens. Le rôle qu'il fait jouer aux parfums est d'une invention ingénieuse et subtile. Les fleurs et les parfums tiennent dans son œuvre dramatique une place considérable et voulue. *La Ville Morte*, où bouillonnent des passions extrêmes, des ardeurs maladives, est placée sous les auspices des roses et des myrtes chers à Vénus. Dans *La Gioconda* où il y a de la violence, mais de la douceur aussi, l'évocation des roses alterne avec celle des violettes. Le premier acte où l'air est si doux, « d'une douceur égale », et sur lequel on voit tomber « un crépuscule ressemblant à une aurore », a pour symbole la violette. M. d'Annunzio mentionne ce nom avec tant d'insistance qu'il nous suggestionne vraiment et qu'il semble à la fin que le parfum de cette fleur monte de la scène jusqu'à nous : « On est bien ici, n'est-ce pas? Il y a une odeur de violettes... Est-ce qu'il y a dans la chambre un bouquet de violettes? Sylvia en met partout, même sous mon oreiller »...

Le but suprême de l'art dramatique n'est-il pas d'exprimer, d'extérioriser, de suggérer le plus rapidement, le plus intensément possible des sensations et des idées? Le théâtre n'est-il pas avant tout l'art d'impressionner directement le système nerveux des spectateurs et des auditeurs? Cela posé, ne faut-il pas louer sans réserve le style dramatique de M. d'Annunzio, ces phrases imagées, chaudes de couleurs, lourdes de parfums, cette heureuse fusion de tous les moyens d'expression littéraire entraînant des effets dramatiques d'une rare puissance et d'une beauté parfaite?

*
* *

On a nié le caractère dramatique des pièces de

M. d'Annunzio : bien à tort, croyons-nous. Que faut-il penser maintenant de sa prétention à restaurer la tragédie grecque? Sur ce point encore, il convient de savoir à quoi s'en tenir, car M. d'Annunzio s'est attaché à cette entreprise de toute son énergie.

Observons dès l'abord combien il est difficile d'écrire aujourd'hui une pièce grecque. Composer au xxe siècle et hors de Grèce un drame hellénique, c'est chose malaisée au possible et c'est aussi, pour tout dire, au cas où l'on y parviendrait, pur artifice. Naguère, parce qu'ils admiraient passionnément les lettres anciennes, Racine et Ducis voulurent écrire des drames grecs ; mais ils n'y réussirent pas. Aussi leur échec me rend-il sceptique à l'égard des tentatives de leurs successeurs. On dira peut-être que le sens historique et critique s'est développé, s'est accru. Et cet argument a son poids. J'incline à croire, en effet, que M. d'Annunzio, dont l'érudition est prodigieuse et dont l'intelligence critique me paraît comparable à celle de Gœthe, aurait écrit ce drame néo-grec, si le drame néo-grec était possible. Mais il y a échoué. Il en faut convenir, bien que l'aveu nous coûte. Comment l'entendait-il, au surplus, et qu'y a-t-il, dans son théâtre, d'hellénique ou d'antique? Il n'est point sans intérêt de le rechercher. Les erreurs mêmes de ce poète ont quelque chose de séduisant.

M. d'Annunzio a été entraîné sans doute à tenter la rénovation de la tragédie grecque par l'amour intelligent et vivant qu'il porte à l'antiquité hellénique, et non seulement aux manifestations artistiques de cette période de l'humanité, mais à ses idées sociales, à ses idées morales. On s'accorde à reconnaître à M. d'Annunzio une âme païenne. Et certes, il est d'âme païenne autant que peut être païen un chrétien. Ces mots d'*antiquité* et de *paganisme* sont d'ailleurs assez vagues. L'antiquité classique embrassa un nombre

considérable d'âges d'hommes et engendra des esprits fort différents entre eux. Cette diversité se marque à la diversité même des grands païens d'aujourd'hui. M. Carducci, pour citer un seul exemple et italien, passe pour refléter assez exactement l'âme républicaine de la Rome héroïque. Mais n'a-t-il pas tiré de son commerce intellectuel avec l'antiquité romaine une philosophie païenne sans doute fort différente, toutefois, de celle de M. d'Annunzio ? M. d'Annunzio ne serait-il pas plus exactement un homme de la Renaissance qu'un homme de l'antiquité ?

A quel point M. d'Annunzio tient par toutes les fibres de son être moral (ou amoral) à la Renaissance italienne, cela se voit clairement au seul *drame d'idées* qu'il ait écrit, à *La Gloire*. Cette œuvre bâtarde, tourmentée, bizarre et dont les beautés éparses n'ont pu assurer le succès, a du moins ce mérite de nous renseigner sur les sentiments intimes de l'auteur. Giordano Fauro, protagoniste du drame, a toutes les sympathies de son poète. Et que dit-il, ce tribun de la « Troisième Rome » ? Voici : « Partout, dans n'importe quel camp, tout signe d'énergie virile, de volonté mâle et calme, de sincérité rude me transporte le cœur..... Nous sommes entrés dans la lutte avec le pressentiment qu'apparaîtrait bientôt une idée dominatrice et créatrice dont nous voudrions être les instruments obéissants et lucides pour la reconstruction de la Cité, de la Patrie, de la Force latines... » *La Gloire* est un drame moderne. L'action se déroule de nos jours, à Rome. Giordano Fauro et ses acolytes n'en professent pas moins une doctrine purement *quattrocentiste*. « Nulle œuvre de vie, disent-ils, ne peut s'accomplir sans effusion de sang sur un peuple »... « Chacun au-dessus de ses forces »... « La seule chose que je demande (à Fauro), c'est qu'il serve la vie, la vraie, la grande. »

Plus « quattrocentiste » encore, Elena Comnéna, la mystérieuse maîtresse de Giordano Fauro : « Il n'est rien, nous dit-on d'Elena, qu'elle ne sache oser ou souffrir ; en elle toute impulsion tend à se convertir en un acte décisif et plein. » Fauro observe encore à son sujet : « Personne ne connaît mieux comment les hommes se gagnent ou se perdent. Machiavel serait fou de cette princesse byzantine ! » Ce n'est pas sans raison que le nom du célèbre historien de Florence se rencontre ici sous la plume de M. d'Annunzio. Il trahit l'obsession secrète du peintre d'Elena Comnéna. Père spirituel de la Comnéna, Machiavel devrait figurer aussi sur la liste des ancêtres intellectuels de M. d'Annunzio. Culte de la force, glorification de l'énergie, on connaît ces sentiments qui retrouvent de loin en loin des avocats, surtout parmi les gens de lettres : petites renaissances, renaissances partielles de la grande. Cette doctrine ne compte pas aujourd'hui de plus fervent adepte que M. d'Annunzio.

Elle a donné lieu, en ce qui concerne notre auteur, à une erreur assez répandue. On a cru reconnaître dans ses écrits l'influence de Frédéric Nietzsche : c'est là un malentendu qu'il convient de dissiper. S'il y a lieu de croire, en effet, que M. d'Annunzio, dans son intelligente curiosité de toutes les idées, a tenu à s'instruire de la doctrine nietzschéenne, il ne faut pas oublier que l'illustre poète italien professa le nietzschéisme avant Nietzsche. On aperçoit des traces de son nietzschéisme (que nous appellerons plus justement son *quattrocentisme*) dans le roman intitulé *Piacere* (*L'Enfant de volupté*) et qui remonte à une époque où la philosophie de Zarathoustra ne jouissait pas encore d'une renommée européenne. M. d'Annunzio, au surplus, a subi, dans sa carrière d'écrivain, de nombreuses influences : il serait ridicule de le nier. Il a lu avec profit Maupassant,

M. Paul Bourget, les romanciers russes. On en doit insister davantage sur ce fait que le nietzschéisme précéda chez lui toute lecture de Nietzsche. Le nietzschéisme constitue chez M. d'Annunzio ce qu'il y a d'irréductible dans sa personnalité, le fond même de sa sensibilité littéraire. Cette nostalgie de l'antiquité aperçue à travers la renaissance pénètre d'ailleurs ses drames d'une façon très significative. Comparez à cet égard la manière dont l'épisode de *Françoise de Rimini* est traité dans la *Divine Comédie* et dans la tragédie de M. d'Annunzio. Alors que le cinquième chant de *L'Enfer* est un drame de pitié et de tendresse, M. d'Annunzio lui-même a défini sa pièce « un poème de sang et de luxure ».

Et maintenant, tâchons à démêler ce qu'il y a de grec ou de censément grec dans les drames de M. d'Annunzio. Et pour commencer examinons à ce point de vue *La Ville Morte*, puisqu'aussi bien c'est là, au rapport des confidents de sa pensée, que M. d'Annunzio croit avoir approché son idéal de plus près ? N'y eut-il pas, tout compte fait, quelque chose d'assez puéril dans l'illusion de M. d'Annunzio croyant « faire grec » parce qu'il situait son drame en Grèce ? Deux archéologues, accompagnés l'un de sa femme et l'autre de sa sœur, sont installés à Mycènes. Les deux savants suivent avec ardeur les fouilles pratiquées sur ce sol épique. Et cette occupation réputée inoffensive engendre des malheurs sans nom. Dans l'air qu'on respire à Mycènes il reste quelque chose des forfaits perpétrés par les Atrides. Dès le début un personnage fait pressentir le drame : « La malédiction qui pesa sur ces Atrides était si atroce qu'en vérité il doit en être resté quelque trace encore redoutable dans la poussière qui fut foulée par eux. Je comprends que Léonard qui vit de la vie intérieure la plus intense en soit troublé

jusqu'à la frénésie. » Léonard ayant découvert, en effet, le tombeau des Atrides, exhumé leurs cadavres, identifié leurs traits, ce pressentiment se réalise. Léonard a de la sorte appelé sur sa tête les malédictions attachées à la postérité des Atrides. Si l'archéologue Alexandre se met à brûler d'un feu adultère et l'archéologue Léonard d'un feu incestueux, la faute en est aux miasmes qu'ils ont respirés. Cette notion de la Fatalité domine le drame. Elle hante ces personnages : « Je n'ai contre toi nulle rancune, déclare Léonard à sa sœur Blanchemarie (quand celle-ci lui confesse son amour pour Alexandre), je n'ai contre toi nulle rancune. Tu n'es pas coupable. *Un dur destin pèse sur nous* et il faut subir sa loi de fer. » La même idée grecque tourmente l'âme moderne d'Anne et la pousse au suicide libérateur..... Mais une question, dès maintenant, se pose : jusqu'à quel point ces sentiments sont-ils vraiment grecs ? Les personnages de *La Ville Morte* ne manquent-ils pas de cette sérénité qui fut toujours une vertu hellénique ? leurs passions ne sont-elles pas trop étrangement maladives, leurs âmes trop détraquées, leurs névroses trop aiguës pour se réclamer de l'antique Hellas? Et ne trouverait-on pas plutôt leurs légitimes ancêtres dans quelque famille de tyrans ferrarais ou padouans?

Les artifices de forme par où M. d'Annunzio s'est efforcé de donner à *La Ville Morte* l'air héllénique ne me semblent pas d'une authenticité plus certaine. Cette nourrice, attachée à la personne d'Anne qu'elle suit comme son ombre, et qui, à la fin des actes, réconforte sa maîtresse, rappelle une des fonctions du chœur grec. On revoit aussi l'Antigone de Sophocle. Mais ce sont là des réminiscences érudites, des ornements rapportés et comme plaqués. Ils n'ajoutent rien aux beautés de l'ouvrage. On pourrait se livrer à cette analyse de l'élément grec dans les diverses pièces de M. d'Annunzio

avec un résultat pareillement négatif pour la plupart. Ce qu'il y a de meilleur dans *La Gloire* et dans *Françoise de Rimini*, ce n'est pas ce qu'on y découvre avec peine de plus ou moins hellénique. Et l'on se demande comment il est possible que M. d'Annunzio en fasse si grand état ? La même observation s'impose au sujet de *La Fiaccola sotto il moggio* (*la Torche sous le muid*) où l'imitation antique est plus évidente encore. C'est en vain que ce sombre ouvrage respecte la règle des trois unités, c'est en vain que le souffle des Erynnies le traverse avec une violence assez heureuse et que Gigliola s'efforce de ressembler à Electre : *La Fiaccola* est un drame romantique. La tragédie grecque n'admit jamais des haines si basses, des passions manquant à ce point de dignité, de majesté.

Aristote, ce père de la critique littéraire, déclare dans une formule souvent citée que la tragédie grecque vise à provoquer chez le spectateur la terreur et la pitié. M. d'Annunzio excelle à produire le premier de ces sentiments, mais il réussit moins — sans doute parce qu'il y tâche moins — à provoquer le deuxième. Alors qu'il met tout en œuvre pour nous terrifier, il ne nous apitoie qu'avec mollesse et comme à regret. On lui a reproché fort la cruauté raffinée, le quasi-sadisme qui président à ses conceptions dramatiques. Et de fait, rarement vit-on sur la scène depuis Shakespeare pareil déploiement d'atrocités. Les mots dont M. d'Annunzio a défini sa *Francesca* : « un poème de luxure et de sang » conviennent à tous ses drames. Ils sont reluisants d'horreurs. L'adultère, l'inceste, le fratricide dans *La Ville Morte* ; des homicides agréablement variés, l'adultère, l'inceste et le fratricide dans *Françoise de Rimini* ; une mutilation horrible dans la *Gioconda* ; un parricide atroce suivi d'un supplice sans nom dans *La Fille de Jorio*. Et les horreurs de *La Fiaccola* ! Les

meurtres, les incestes, les parricides, les empoisonnements forment les menus épisodes de ce drame que couronne le plus hideux suicide.

Adorateur superstitieux de l'énergie, esprit curieux de toutes les violences à la fois et de toutes les quintessences, M. d'Annunzio était prédestiné à la littérature cruelle. Il y a dans la souffrance d'autrui un attrait mystérieux et coupable. M. d'Annunzio l'a éprouvé et savouré en dilettante, et l'on pourrait édifier avec ses drames un « musée des horreurs » assez réussi. Nous disons « horreurs » de préférence à « terreurs ». Et non sans cause. Et c'est encore une raison pourquoi le théâtre de M. d'Annunzio nous paraît moins grec qu'il ne croit lui-même. Le subtil Lessing établit, en effet, quelque part dans la *Dramaturgie*, une distinction fort judicieuse entre ces deux termes. Il s'agit, si j'ai bon souvenir, du Richard III de Shakespeare. Richard III, dit en substance l'ingénieux et savant critique, n'eût point été admis par Aristote comme caractère tragique. Richard III excite l'horreur, non la terreur. Les auteurs grecs s'appliquaient à gazer les forfaits des héros, quand les crimes que leur attribuait la légende étaient trop horribles. Le poète antique répugnait à admettre chez son semblable une complète déchéance. Il préférait assigner à la Fatalité les crimes accomplis, quand ces crimes passaient la mesure. Et c'est pourquoi les atrocités grecques ont quelque chose de moins désolant, de moins déprimant que les crimes retracés dans les drames modernes.

En regard de l'horreur tragique que M. d'Annunzio excelle à produire, quel modeste rôle ne joue pas dans son œuvre la pitié ! De nature, cet auteur n'est point porté à la commisération. Le monde de la souffrance, observe un de ses plus pénétrants commentateurs,

M. Benedetto Croce [1], est regardé par M. d'Annunzio avec soupçon et dédain. Quand la douleur ne lui inspire pas une sorte de curiosité cruelle, elle le rebute franchement. Il s'en détourne avec plus de hâte encore que ne fait Wolfgang Gœthe. Et c'est pourquoi il manque à la perfection poétique de ces deux auteurs cette grâce suprême qui vient des larmes sincèrement versées. Comme il n'y a pas, au surplus, de règle sans exception, il convient d'observer qu'il est arrivé de loin en loin à M. d'Annunzio de manifester une ombre d'attendrissement et quelque chose qui ressemble à une sympathie émue. Son œuvre en a pris aussitôt un caractère moins guindé, plus largement humain : je songe au dernier acte de *La Gioconda*, au dernier acte de *La Figlia di Jorio*.

Cette tragédie abruzzaise me paraît, au demeurant, la pièce la plus achevée de M. d'Annunzio. Je la préfère à toutes les autres parce qu'elle est formée, à mon avis, d'un mélange incomparablement heureux d'idées modernes et de forme antique. *La Fille de Jorio* est aussi grecque que possible dans les conditions actuelles de la littérature dramatique. A l'exemple des tragédies helléniques, *La Fille de Jorio* est plutôt un drame légendaire qu'une pièce historique. Le cadre du tableau, l'atmosphère qui l'enveloppe y sont très heureusement fabuleux. *La Fille de Jorio* fait partie, comme on sait, d'une tétralogie destinée à glorifier les Abruzzes. Les épisodes qui s'y déroulent sont essentiellement italiens, spécialement abruzzais. Et c'est une autre beauté de *La Fille de Jorio* que son caractère national et populaire, caractère par où elle s'apparente au drame grec, au drame grec qui ne s'adressait pas

1. *La Critica*, revue de littérature, histoire et philosophie. Deuxième année, livraisons I et II (1904).

exclusivement à l'élite : il y avait parfois jusqu'à 10.000 auditeurs réunis autour de Sophocle et d'Euripide. Je crois qu'il y a dans *La Fille de Jorio* de quoi captiver, de quoi remplir d'émotion 10.000 Italiens rassemblés au hasard, lettrés ou illettrés, riches ou pauvres, paysans ou citadins.

L'âme collective des Abruzzes est exprimée dans cet ouvrage avec un tact poétique parfait. Ce drame d'un coloris local si riche est aussi d'une vérité historique irréprochable. Combien latine, cette intensité du sentiment familial qui relie entre eux Aligi et les siens ! Combien latine encore cette notion du droit absolu dévolu au père sur son enfant et proclamé par Lazaro di Roio au deuxième acte ! La majesté de la religion catholique, le prestige séculaire du droit romain et la grâce des anciennes légendes nationales contribuent à faire du solennel troisième acte de *La Fille de Jorio* un poème d'une noble tristesse et d'une auguste beauté. Enfin, s'il y a dans l'œuvre de M. d'Annunzio quelque chose de supérieurement grec, c'est bien le rôle joué dans ce dernier acte par le peuple, évoluant à la façon du chœur antique. La foule participe au grand débat qui tient les esprits suspendus. Et c'est à elle qu'incombe la lourde tâche de rendre la sentence finale, de venger au nom de la race offensée le crime le plus atroce qui soit dans une communauté latine, le parricide. Combien la nourrice de *La Ville Morte* ne joue-t-elle pas un personnage mesquin en regard de la foule justicière dans *La Fille de Jorio !* Et combien l'imitation indirecte de la tragédie grecque dans cette dernière pièce a mieux inspiré l'auteur que l'imitation servile qui se manifeste dans la première !

Mais il est temps de conclure... Nous avons cherché, dans la première partie de ce chapitre, à analyser les

moyens d'expression théâtrale habituels à M. d'Annunzio. Nous avons pensé déterminer la nature de sa représentation intime de l'univers. Nous avons mis en relief la plasticité de son imagination, le pittoresque de ses conceptions ; nous avons admiré combien le style de M. d'Annunzio sollicite et flatte les sens, combien ses pièces sont écrites pour être vues et pour être entendues, combien sa littérature dramatique est, en un mot, théâtrale. Nous nous sommes demandé ensuite ce qu'il fallait penser de M. d'Annunzio s'efforçant de restaurer la tragédie hellénique. Et nous n'avons pu affirmer, cette fois, qu'il eût pleinement réussi. La tragédie grecque et les drames de M. d'Annunzio demeurent deux genres assez différents ; mais la place conquise au théâtre par l'auteur italien n'en est pas moins immense et justement glorieuse. Elle récompense dignement le noble et ardent effort du grand artiste qui ressentit « toutes les avidités devant toutes les beautés ». Supérieur à son dessein, M. d'Annunzio, tout en échouant dans la reconstitution du drame hellénique à laquelle il parut s'attacher, a produit une œuvre disparate, certes, mais pleine d'éclat et de puissance. Une reconstitution archéologique de la tragédie grecque n'eût rien été que la réalisation plus ou moins adroite d'un rêve pédantesque. Combien je préfère, avec ses rares beautés et ses taches légères, le théâtre tragique de M. d'Annunzio !

15 octobre 1905.

VII

M. MARCO PRAAG

Dédaignant la grande route, un jeune homme, par une belle matinée de printemps, s'engage à l'aventure dans un sentier tracé à peine. Les obstacles encombrent son chemin. Il n'avance qu'à pas comptés. Impatient d'affirmer sa force, confiant dans son étoile, ce jeu toutefois lui plait. Il va, sabrant de droite et de gauche lianes et ronces, goûtant en connaisseur l'étrangeté et la nouveauté des sites qu'il traverse. Mais soudain le voici qui s'arrête. Avec un soupir il se laisse choir au bord du sentier. Une lassitude l'envahit. Il courbe la tête. A la fraîcheur parfumée du matin a succédé l'ardeur accablante du milieu du jour. Et le jeune voyageur se désespère : « Lutter, lutter sans trêve, quelle pitié! Comme le but semble encore loin! Est-il bien sûr d'ailleurs que ce sentier y mène? Pourquoi donc avoir dédaigné la voie facile et large? » Et brusquement l'inconstant touriste revient sur ses pas. Il rejoint la grande route à l'endroit précis où il l'avait laissée. Il la retrouve avec un cri de joie. Sagement il prend place à la suite des piétons qui la sillonnent. Elle ne traverse aucun site imprévu, cette voie qu'il méprisait naguère, mais elle est confortable et sûre. Il suffit de marcher en gardant son rang pour atteindre l'auberge grasse où l'on trouvera bon souper et bon gîte. Notre jeune voyageur est robuste, et, quand il veut, tenace. S'il eût

voulu, il fût arrivé au terme de son voyage par le sentier solitaire et nouveau. Le voici qui distance la plupart de ses compagnons, le voici arrivé, le voici qui s'asseoit au banquet des privilégiés, dans la grasse auberge. Pourquoi, hélas! est-il arrivé jusqu'ici par la voie large, avec le flot banal des promeneurs? Comme il faisait meilleure figure alors qu'il se frayait à grand'peine sa propre route!

L'odyssée de ce voyageur trop tôt découragé, de cet indépendant rallié avant l'âge, c'est un peu l'histoire de M. Marco Praga. Il y avait chez cet écrivain milanais l'étoffe d'un dramatiste original et puissant, d'un chef d'école, peut-être. Retourné contre son idéal d'autrefois, M. Praga écrit, hélas! aujourd'hui des « drames » comme tous les drames, des « pièces » comme toutes les pièces.

Le Vergini et *La Moglie ideale* lui avaient pourtant valu les encouragements de la critique intelligente et des amateurs éclairés. Le public lui-même, bien qu'un peu troublé dans ses habitudes, subissait le prestige de ce talent âpre, de cette pensée virile et forte. Pourquoi M. Praga n'a-t-il pas persisté? Pourquoi ne s'est-il pas obstiné dans le sentier broussailleux? Il eût retiré de son voyage sinon plus de profit, du moins une gloire bien plus pure.

*
* *

M. Marco Praga a de qui tenir. Son père fut un poète de race, auteur d'un recueil de vers estimé : *Il canzoniere del bimbo*. Marco Praga, cependant, ne se destinait point tout d'abord à la littérature. Au sortir d'études sommaires, il embrassait une carrière moins aléatoire, la banque. Mais il n'y demeura guère, l'atavisme littéraire n'ayant pas tardé à se manifester chez

lui. Son premier ouvrage, une pièce écrite en collaboration, *Le due Case*, tomba lourdement. Sans se décourager, il se remit au travail, seul, cette fois. Ce nouvel essai, un acte court, rapide, poignant, *L'Amico*, obtint un très vif succès. Réconforté, Marco Praga entreprit une œuvre de longue haleine. Et le 16 décembre 1889, il donnait au *Théâtre Manzoni*, à Milan, une pièce en trois actes, *Le Vergini* (Les Vierges).

J'ai précisé la date de la première représentation des *Vierges*, le 16 décembre 1889. La pièce de M. Praga offrant avec les *Demi-Vierges* publiées par M. Marcel Prévost en 1894 une certaine ressemblance, il importait de marquer la priorité de l'auteur italien. S'il faut, en outre, décider lequel des deux a écrit l'œuvre la plus originale, je déclare, sans hésiter, que la palme, à mon avis, revient à M. Marco Praga. L'analyse de son drame le prouvera, je crois.

Mme Delfina Tossi, veuve et martyre, a bien du tracas. Ses trois filles, Paolina, Séléné et Nini sont d'un placement si difficile! Paolina est l'aînée, mais taciturne et mélancolique, elle s'efface volontairement devant Séléné et Nini, qui, plus expansives et plus jeunes, donnent le ton et mènent la maison. Le ton est mauvais et la maison suspecte. Tout Milan s'en amuse et parle des demoiselles Tossi avec des sourires entendus. « Pour Nini et Séléné, dit un ami de la maison, la fleur d'oranger ne représente qu'une valeur marchande, mais une valeur dont elles connaissent parfaitement le prix. Elles ne la laisseront cueillir que par un crétin amoureux qui les épousera ou par un botaniste richissime désireux d'orner sa serre de fleurs infiniment rares et coûteuses. » Voilà Nini et Séléné. Elles jouent avec le feu tout en évitant de se brûler les ailes. C'est un exercice dangereux. Si elles le pratiquent d'ailleurs avec tant de suite, ce n'est pas, sachez-le bien, par pur dilet-

tantisme, mais parce qu'elles y voient le seul moyen pratique de sortir de la misère et d'assurer leur avenir.

Très différente de Nini et de Seléné, leur sœur Paolina, qu'elles font valoir par le contraste. Autant les cadettes affectent l'insouciance et une gaieté à toute épreuve, autant leur aînée s'obstine dans une réserve froide qui ne laisse pas de surprendre en ce milieu. Paolina s'ennuie. Elle est triste de toute l'allégresse factice des siens. Dans cette comédie qui se joue autour d'elle, la grave Paolina refuse de tenir son rôle. Sa conduite provoque naturellement les commentaires les plus désobligeants. C'est, dit-on, une sainte nitouche, une prude, plus corrompue au fond que ses sœurs. Dario, cependant, un bon jeune homme fourvoyé dans ce cercle de roués, ne partage point l'opinion générale. Dario a eu des entretiens prolongés et sérieux avec Paolina ; il la croit honnête, il la sait pure. Pourquoi ne l'épouserait-il pas? Les moqueries de son entourage le décident. Il fera de cette jeune fille suspecte sa femme légitime. Il opérera le sauvetage moral de cette brebis pure égarée dans un bercail indigne. Mais à mesure qu'approche la date fixée pour le mariage, la tristesse de Paolina se fait plus incurable. Pourquoi? Le mystère se découvre au troisième acte. Le premier était un modèle d'exposition claire et rapide. Le deuxième qui se déroulait dans la garçonnière d'un peintre milanais débordait de vie et de gaieté, abondait en traits comiques et pittoresques. Le troisième, vers la fin, devient puissamment dramatique. La veuve Tossi, sans prévenir personne, a prié son vieil ami Vercellini de servir de témoin à Paolina. Vercellini, qui n'habite plus Milan, a répondu qu'il accourait. Et la veuve Tossi, la veille du mariage, annonce aux siens la bonne nouvelle. Mais au nom de Vercellini, Paolina est devenue d'une pâleur mortelle. Elle étouffe. On devine que le secret

qui l'oppresse va lui échapper. La bonne annonçant : « Monsieur Vercellini ! » Paolina avec un cri s'élance et se met résolument en travers de la porte. A Dario stupéfait : « Tu demandes, fait-elle, ce que cela signifie ?... Que je ne puis devenir ta femme ! »

L'acte suivant nous apprend la raison de cet éclat. Vercellini a été quelque temps l'amant discret de Paolina Tossi. Moins rouée, en effet, que ses sœurs, Paolina, entourée de mauvais exemples, a succombé. C'est la raison secrète de sa tristesse. Mais elle a gardé de sa chute un remords affreux dont son existence est empoisonnée. Preuve, n'est-il pas vrai ? qu'elle reste capable de sentiments généreux. Paolina a expié par de longues souffrances une heure d'oubli. Dans l'amour de Dario elle a cru voir une bouée de sauvetage, le moyen d'échapper pour toujours à ce monde qu'elle a en horreur. Elle s'est rattachée à cet espoir, comme à une dernière chance de salut. Qu'y a-t-il de commun, après tout, entre l'enfant qu'elle était le jour où elle cédait à Vercellini et la femme instruite par l'adversité qu'elle est devenue ? Ah ! Comme déjà elle aimait Dario ! Comme elle l'aurait mieux aimé encore par la suite ! Mais sa haine a été plus forte que son amour. En voyant reparaître Vercellini, l'instinct, chez Paolina, a triomphé de la volonté. Elle s'est trahie. Et la pièce rebondit sur ce coup de théâtre. Et un quatrième acte s'ensuit qui donne à ce drame tout son sens. A la peinture du milieu succède l'étude très poussée de Paolina et de Dario. Et par leur entremise, l'auteur malmène assez rudement la morale mondaine et ce qu'il appelle nos préjugés.

M. Marcel Prévost, dans *Les Demi-Vierges*, étalait, pour nous en inspirer, disait-il, le dégoût, les turpitudes d'un certain monde cosmopolite parisien. Son roman, à l'en croire, plaidait par effet de contraste la

supériorité du *mariage chrétien*. M. Marco Praga ne vise point au renom de moraliste. Il n'a publié en tête des *Vierges* aucune préface retentissante. Il se contente d'étudier dans cet ouvrage un coin de l'âme humaine, de l'âme masculine surtout, telle que l'ont faite les lois modernes combinées avec les mœurs de toujours. La note satirique résonne très fort en ce dernier acte. Des faits exposés par M. Praga, sans tirade retentissante, sans invectives, se dégage avec évidence l'écrasante supériorité morale de Paolina sur Dario. Et si l'on songe combien la foule des spectateurs devait être naturellement peu portée à ratifier cette sentence, on reconnaîtra que le triomphe des *Vergini* est une de ces victoires dont un auteur dramatique a le droit de tirer orgueil.

Dario et Paolina, donc, au lendemain de la catastrophe, se retrouvent et s'expliquent. Dario affectait de mépriser l'opinion. Que va-t-il faire ? Puisqu'il revient à Paolina, « épouserait-il » encore ?... Il revient, sans doute, mais comme honteux et tout de suite apparaît la lâcheté irrémédiable de l'homme, alors même qu'il se croit d'esprit libre. A Paolina, que son aveu a soulagée, Dario, ce Dario que nous avons connu chevaleresque propose un marché vil et brutal. Il ne saurait plus « épouser », c'est entendu, mais il offre à sa fiancée un enlèvement. On vivra « maritalement » dans quelque bourgade écartée. A ces propos injurieux, Paolina relève la tête : « Tu m'outrages, s'écrie-t-elle, alors qu'aujourd'hui je mérite tout ton respect. Hier encore, ah je ne dis pas, hier, quand je te trompais, tu étais en droit de me proposer ce marché... Et je l'eusse accepté peut-être... Mais aujourd'hui, non pas ! » Et le dialogue se poursuit, serré et pressé. Les ripostes claquent. Les arguments sifflent. Et Paolina grandit et Dario diminue à chaque tournant de la dis-

cussion. Aveuglé par la passion et la colère, Dario finit par blesser irréparablement sa « fiancée de la veille ». Il insinue qu'elle a confessé sa faute parce qu'elle ne croyait rien risquer à cet aveu. C'est l'injure suprême, la goutte qui fait déborder le vase. Dans un élan superbe, Paolina s'écrie : « Tu le vois, aucun lien n'est plus possible entre nous... Eh bien, maintenant, je te le jure, mes aveux furent sincères. Je n'ai obéi à aucun calcul. Mais, depuis ma confession, je me sens supérieure à toi. Je ne te dois plus rien. Adieu! » Et Paolina quitte le champ de bataille, laissant Dario fort agité et perplexe. Aura-t-il ce courage d'obéir à son cœur, puisqu'il aime encore? Aura-t-il cette audace d'être heureux malgré le monde? De la loi d'humanité ou de la loi de l'homme, laquelle va l'emporter? Logique jusqu'au bout, M. Marco Praga nous montre le préjugé victorieux et la convention triomphante. Dario s'enfuit pour couper court à la tentation. De sorte que cette pièce « finit mal », pour parler comme au parterre. C'était d'ailleurs l'issue nécessaire. Seule elle est plausible. Seule elle est vraie. Mais ou je me trompe fort ou M. Praga, aujourd'hui, adopterait un autre dénouement. Il trouverait une fin moins brutale, moins cassante, où tout en évitant de heurter de front les préjugés du public, il laisserait une porte ouverte à la conciliation, à l'espérance. Il ne congédierait point le spectateur après l'avoir mis comme à la gêne...

*
* *

Le Vergini évoquent le souvenir des *Demi-Vierges*. L'autre pièce de M. Praga, où je vois la marque d'un robuste tempérament dramatique, *La Moglie ideale* (*La Femme idéale*) présente de nouveau cet inconvé-

nient de ressembler à une comédie française : *La Parisienne* d'Henry Becque. A consulter les dates, on pourrait même croire, cette fois, à une imitation de la part de l'auteur italien. Sa pièce est postérieure de beaucoup à *La Parisienne*, puisqu'elle fut représentée pour la première fois à Turin, le 11 novembre 1890. Mais c'est une sotte manie qui consiste à découvrir partout des imitations, et des plagiats. Sachons ne point tomber dans ce travers.

Pour ce qui est de *La Femme idéale*, M. Praga a d'ailleurs solennellement affirmé qu'elle ne doit rien à *La Parisienne*. En présence d'une déclaration si formelle, la critique doit s'incliner. Entre la comédie française et l'italienne, il y a du reste des divergences et des contrastes qui finissent, en s'accumulant, par différencier étroitement les protagonistes de l'une et l'autre pièce.

Observons d'abord les points de contact entre *La Femme idéale* et *La Parisienne* ; l'adultère mondain fait les frais des deux ouvrages ; mais il ne s'agit pas ici ni là de cette forme banale entre toutes de l'adultère : l'adultère vénal, l'adultère « à la lionne pauvre ». La Giulia de M. Praga et la Clotilde de Becque trompent leur mari avec un amant qu'elles préfèrent à l'époux légitime. Ce n'est donc pas l'intérêt qui les guide..... Ce sentiment qui les égare, cet amour qui les entraîne, il se manifeste d'ailleurs chez la Milanaise autrement que chez la Parisienne. Et ces différences sont instructives.

Peut-on, à tout prendre, donner le nom d'amour au caprice sensuel qui jette Clotilde dans les bras de Lafont, puis de M. Simpson, puis encore de Lafont ? Pour désigner un sentiment si superficiel, une humeur, comme eût dit Fourrier, si « papillonne », le mot amour n'est-il pas excessif ? On ne voit pas Clotilde perdant son sang-froid, on ne la voit pas faisant un « coup de

tête ». Si elle trompe son mari, c'est parce que toutes ses amies trompent leur mari, c'est parce qu'elle s'ennuie auprès de ses enfants, parce qu'un besoin malsain d'agitation la possède, mais son cœur reste très libre. Dans les moments d'accalmie, elle reconnaît hautement la sottise de sa conduite. La sottise ! elle ne va pas jusqu'à dire la vilenie. Le mot, cette fois encore, serait trop gros. La psychologie de Clotilde est toute en demi-teintes, en nuances subtiles : « Vous avez raison, déclare-t-elle à un confident. Le plus sage serait de ne connaître ni les uns, ni les autres, de se fermer les yeux, de se boucher les oreilles, de se dire courageusement : *Ta place est là, restes-y.* La vie ne serait peut-être pas très drôle ni très palpitante, mais on éviterait bien des tracas, bien des déceptions et bien des regrets. » Des tracas, des déceptions et des regrets, voilà les menus chagrins, à fleur d'âme, qu'entraînent pour Clotilde ses expériences passionnelles désastreuses.

La pièce de Becque est une peinture admirable de la femme du monde qui est femme du monde seulement. Mais, à force d'être « Parisienne », Clotilde n'appartient presque plus à son sexe. Ce personnage est vrai, en somme, mais d'une vérité toute locale. Vérité en deçà des fortifications, erreur au delà.

Giulia Campiani, l'héroïne de M. Praga, est une créature moins exceptionnelle, moins perverse aussi. Il y a de la passion, une passion un peu animale peut-être, mais sincère et désintéressée dans l'amour que Giulia Campiani porte à Gustavo Velati.

L'idée exprimée par M. Praga dans le personnage de Giulia présente quelque analogie avec la thèse de Guy de Maupassant dans *Notre Cœur*. Cet ouvrage, le dernier, si nous avons bonne mémoire, qu'ait publié Maupassant, analysait, on s'en souvient, un cas de polygamie assez curieux. Un artiste, André

Mariolle, s'éprend de Michèle de Burne, créature toute intellectuelle, femme hautaine et froide, et Parisienne non moins que la Clotilde de Becque. Après avoir tenté vainement de réchauffer ce bloc de glace, André Mariolle, humilié et rebuté, se sépare d'une maîtresse « qui a fait de lui non pas son amant, mais une sorte d'associé intelligent de sa vie ». Pour oublier plus vite, il va fixer sa demeure aux champs. Il soupire après la nature, la simplicité, les sentiments vrais. Aux environs de Fontainebleau, il loue un chalet rustique. Mais la solitude bientôt lui pèse. Et il s'éprend d'Elisabeth, une servante d'auberge rencontrée par hasard. Michèle de Burne avait été l'associée dont on rêve. Elisabeth est la maîtresse-courtisane qu'on désire. En les fondant ensemble, on eût obtenu une créature idéale. Mais une félicité si grande rendrait jaloux les dieux. Et André Mariolle, épicurien délicat à la recherche d'une amie suffisante, se voit réduit à une bigamie fastidieuse.

Giulia Campiani, la Femme idéale de M. Marco Praga, pratique la polyandrie pour les mêmes raisons qu'André Mariolle la polygamie. Affligée d'un mari qu'elle n'aime pas, elle a cherché dans son entourage un homme qui la comprît. Elle croit l'avoir trouvé en Gustavo Velati. A celui-ci, elle livre de temps à autre sa personne physique ; à son mari, elle réserve son âme, son intelligence et le sens pratique que chacun lui reconnaît. Son intérieur est parfaitement ordonné. Son époux ni ses enfants n'ont jamais manqué de rien. De sa vie, Giulia Campiani, en somme, a fait une maison à deux étages, parfaitement distincts. Mais la façade en est resplendissante. Aussi le monde qui ne sait pas a-t-il surnommé Giulia « la Femme idéale ». Vers la fin du troisième acte, cependant, peu s'en faut que l'harmonie de cette existence ne soit troublée. Gustavo Velati

se fatigue de sa maîtresse. Il se décide au mariage. A cette nouvelle, Giulia qui aime encore l'infidèle, passionnément, en grande amoureuse, ne peut réprimer un mouvement de révolte. On pourrait croire qu'elle va se trahir. Mais, à la réflexion, elle se maîtrise. Elle exige seulement de Velati qu'il ne cesse pas du jour au lendemain ses visites. Cette désertion brusque pourrait donner l'éveil. Et la dernière scène ramène Velati, un peu honteux, auprès de son ancienne maîtresse rassérénée. Et le rideau tombe sur une phrase de Giulia demandant à Gustavo Velati son bras, comme d'habitude, pour passer à table.

Dans *La Femme idéale* comme dans *Les Vierges* M. Marco Praga, on le voit, étudie un problème assez scabreux. A tort ou à raison, la polyandrie passe, en effet, pour une plaie sociale autrement honteuse que la polygamie. Du moins, cette fois encore, M. Marco Praga a-t-il écrit une œuvre probe malgré tout et saine. Quelle simplicité, quelle sobriété dans la dernière scène de *La Femme idéale!* Et, sous la sécheresse apparente de ce dénouement, quelle satire cruelle du mariage contemporain !

Nourri de la moelle des lions naturalistes, M. Marco Praga professe un noir pessimisme. Car le naturalisme, presque partout, alla de pair avec une conception désolée de l'existence. M. Marco Praga est pessimiste avec férocité, avec une sorte de volupté âcre. Le ton de ses premiers ouvrages rappelle assez celui des romans de Zola et d'Huysmans, avant leur conversion idéaliste à tous deux. Jusque dans le titre de cette pièce, *La Femme idéale*, quelle ironie impitoyable ! M. Praga nie la vertu, la fidélité, la pureté. Le mari que sa femme ne trompe pas est *en dehors des lois du monde*. C'est un monstre inexistant. Sous prétexte de vérité, M. Praga avilit tous les sentiments, rabaisse toutes les idées,

réprime tous les élans, rogne toutes les ailes. Il y a du parti pris dans cet étalage de cynisme et l'excellence de cette philosophie est bien contestable. Mais, cela dit et ces réserves faites, il faut convenir que *Les Vierges* et *La Femme idéale* sont d'excellent théâtre naturaliste, et puisque M. Praga excellait dans la pièce « vériste », on regrette qu'il ait déserté le « vérisme » pour autre chose qui ne vaut pas mieux, pour autre chose qui vaut moins.

La nouvelle formule de M. Praga, on ne saurait la définir d'un mot. Il n'est plus possible d'accoler au nom de M. Praga une épithète précise et unique. Non point que cet auteur plane au-dessus des écoles. Sa manière actuelle est bien plutôt faite, semble-t-il, d'un adroit mélange de toutes les formules en vogue. On distingue dans ses récents ouvrages un reste de naturalisme, un effort vers la « psychologie » et même — ô déchéance ! — un peu de cet idéalisme généreux qui plaît si fort aux hommes assemblés à l'entour d'une scène. Il y a surtout chez M. Praga une grande habileté à doser la quantité de « vérisme », de « psychologie » et d' « idéalisme » qui, étant donné certain thème, emporteront le suffrage d'un auditoire moyen. C'en est fait désormais de la sévère ordonnance, un peu sèche, mais si rudement honnête, des premiers ouvrages dramatiques de M. Praga. Désormais, tout semble calculé en vue de l'effet à produire.

Que s'est-il passé, au juste, entre *La Moglie ideale* et *L'Innamorata* qui inaugure ce que je crois devoir appeler la déchéance de M. Marco Praga ? Je ne sais trop. Et je me borne à constater le fait.

M. Praga (qui a publié un roman médiocre) a tracé, en revanche, des croquis fort spirituels de la vie théâtrale italienne. N'aurait-il pas indiqué, à son insu peut-être, dans le court récit intitulé *Répétition*, les causes

de sa volte-face ? Ces pages pleines de verve et d'humour nous font assister aux démêlés d'un directeur de théâtre avec un jeune auteur de l'école « symbolico-mystico-philosophique ». M. Praga raille cruellement le dramaturge « mystico-philosophico-symboliste ». Au jeune auteur qui s'irrite de voir massacrer son chef-d'œuvre, le directeur déclare dans un accès de colère : « Ah ! ça, Monsieur, nous ne sommes pas ici à la *Comédie Française* où la troupe est stable et où l'administrateur, c'est-à-dire le gouvernement, met de sa poche 600.000 francs par an. Nous sommes en Italie et en Italie les choses se passent d'autre manière. On fait de l'art tant qu'on peut, sans doute, mais tous les dix jours je dois payer mes employés et, pour trouver l'argent nécessaire, il faut que je travaille et que je fasse bûcher tout mon monde comme des nègres. » Un peu plus loin, dans le même récit, le directeur de M. Praga s'écrie encore : « Ah ! ces jeunes gens ! Les idées abondent chez eux et ils prétendent les exprimer toutes. Mais non ! mais non ! L'auteur dramatique doit imposer des sacrifices au penseur. » Oserai-je avancer que M. Praga a trop docilement déféré aux conseils de son directeur ?

Penseur médiocre, écrivain médiocre, qu'est-ce donc aujourd'hui que M. Marco Praga ? M. Marco Praga est un homme de théâtre. « Il a le don ! » Cette qualité « d'homme de théâtre », gardons-nous au demeurant de la mépriser trop superbement. Admirons-la, au contraire, comme il convient, chez Shakespeare, chez nos grands classiques, Corneille, Racine et Molière, chez M. Henrik Ibsen. L'homme de théâtre n'encourt le blâme que s'il sacrifie au souci d'obtenir un effet scénique tout idéal d'art et toute pensée élevée. La tentation est malheureusement très forte. Beaucoup y succombent. C'est la tragique histoire de M. Marco Praga.

Les succès remportés sur les planches l'ont gâté.

Directeurs et comédiens, son savoir-faire dûment éprouvé, lui demandèrent des pièces taillées sur le modèle ordinaire. Et il obéit. Même il commit cette faute impardonnable qui consiste à écrire des drames comportant un « premier rôle » spécialement réservé à Mme Duse ou à M. Ermete Novelli, détestable coutume et mortelle à tout grand art, puisqu'elle limite l'auteur, gênant de toute façon le libre développement de sa volonté créatrice. Mais le châtiment veillait. Il est venu. On a peine à croire que *L'Innamorata*, par exemple, qui fut composée pour Mme Duse et *Alleluja* qui fut destiné à M. Novelli soient sortis de la même plume que *Les Vierges* et *La Femme idéale*. Quelles habiles, mais banales « machines » ! Encore *L'Innamorata* n'est-elle point dépourvue de toute valeur littéraire. Il y a dans le caractère de l'héroïne un semblant d'étude psychologique ; mais combien les autres personnages sont pâles et vieillots ! Fabio, soupirant discret de l'« Amoureuse », c'est le confident des vieilles pièces classiques ; Alberto, l'indigne mari de l'héroïne, est là pour nous rappeler les prétentions « véristes » de l'auteur. La maîtresse d'Alberto, la comtesse Giulia, qui domine le drame sans y figurer, rappelle la *femme fatale* du théâtre romantique, celle de qui la beauté et la perversité annihilent la conscience et la volonté des hommes. Et cette troupe de pantins s'agite et se démène. M. Praga possède à un degré éminent le don de faire vivre ses personnages. Ils grouillent avec intensité. Hélas ! ils n'en sont pas moins fort insignifiants.

*
* *

Il semble que l'*Amoureuse* ait conscience de l'ennui qu'elle répand. Du moins, par sa mort pompeuse, va-t-

elle racheter sa vie banale. Car vous entendez bien que Mme Duse a voulu mourir au dernier acte et M. Praga l'a servie à souhait. Désespérant de ressaisir son mari, *L'Innamorata* se tue d'un coup de revolver pour séparer, par sa mort, l'époux infidèle de la rivale détestée. Elle tombe, agonisante, aux pieds de son époux que ce spectacle emplit d'un tardif remords. Il implore son pardon avec des larmes. D'une voix encore irritée la mourante répond : « Non ! » Un instant s'écoule. Puis elle rouvre les yeux. Reconnaissant alors l'homme qu'elle ne peut se défendre d'adorer, elle l'embrassse dans une étreinte de mort, roule avec lui sur le sol et, « collant ses lèvres contre celles d'Albert », exhale son dernier souffle « dans un suprême baiser d'amour, désespérément long... ».

Dans *Alleluja*, l'effet est obtenu par des moyens plus communs encore. Les scènes proprement dramatiques deviennent de plus en plus rares dans les ouvrages de M. Praga. Et les scènes mélodramatiques croissent en proportion. Des sentiments violents, nettement contrastés, exprimés dans un langage pompeux et populaire, voilà le mélodrame. Et voilà trop souvent, aujourd'hui, la formule de M. Marco Praga.

Alleluja n'en fournit pas moins à l'acteur Novelli l'occasion d'un grand succès personnel qui rejaillit sur M. Praga. *Alleluja*, incarné par le meilleur comédien d'Italie, a fait le tour des scènes européennes Ce qui démontre uniquement le mauvais goût du public européen.

*
* *

M. Marco Praga écrivait naguère des pièces hardies. Comment qualifier celles qu'il écrit aujourd'hui ? Ce n'est point spéculer sur ce qu'il y a de plus noble

dans la nature humaine que d'imaginer des *coups de théâtre* dans le genre de celui qui termine le premier acte de *L'Erede* (*L'Héritier*). Le début de cet ouvrage nous montrait le marquis Capiago d'Arda en proie à une agitation extrême. Le marquis prépare un mauvais coup, car il est aussi vicieux que noble. Et ce sont là, pour le dire en passant, deux qualités que M. Praga ne conçoit guère l'une sans l'autre. Mais peu importe. Il ne s'agit pas, pour l'instant, des sentiments politiques de l'auteur milanais, mais bien du marquis Capiago et de son état d'âme. Sa nervosité excessive provient d'une cause suffisante que voici : dans la chambre voisine repose Marguerite, la jolie Marguerite, fille d'une gouvernante des jeunes marquis. Tel l'ogre des contes de fée, le bouillant Capiago sent la chair fraîche. Enfin, il prend une grande résolution et tout d'abord il souffle les bougies du salon. La scène se trouve aussitôt plongée dans une profonde obscurité. Il s'élance alors dans la chambre voisine. Et c'est un premier cri, puis un bruit de lutte et peu après un nouveau cri. La fille du monstre, cependant, éveillée au bruit, accourt en peignoir. Elle traverse la scène, pousse la porte, comprend tout et recule stupéfaite : « Mon père, mon père ! » s'écrie-t-elle. Ce fut le clou de la pièce, cette dernière scène du premier acte. O poésie !

Après ce coup de théâtre éminemment « vériste », M. Praga éprouvait le besoin de faire vibrer chez son public une autre corde, la corde sublime. L'art du théâtre est l'art des préparations, mais c'est aussi celui des proportions. Tempérez le tragique par le comique. Palliez l'ignominie délectable de certains personnages par la sublimité flatteuse des autres. M. Praga connait son métier. Il a voulu que le troisième acte finit sur un beau geste. Il a donc imaginé ceci : le fils du marquis Capiago apprend le forfait de son père ; tant d'igno-

minie le révolte. Il promet de tout réparer. Marguerite survenant, il tombe aux genoux de cette victime paternelle et baise pieusement ses mains. C'est le vice noble s'humiliant devant la vertu roturière. Quel beau sujet pour l'imagerie d'Epinal! Sur quoi le rideau tombe et les applaudissements montent. Mais il y a une ombre à ce tableau. Ce mouvement pathétique est une pièce rapportée, un hors-d'œuvre sans vraisemblance, une fausse indication. Un tel geste ne se conçoit pas de la part de ce jeune gentilhomme que nous avons vu jusqu'alors et que nous verrons de nouveau jusqu'à la fin de l'ouvrage hautain, dédaigneux, vicieux comme son père. M. Praga a donc sacrifié de propos délibéré la vraisemblance des caractères au désir de produire un effet de fin d'acte. Quelle misère!

Si cet auteur s'était toujours exercé dans le même genre, on porterait sur lui un jugement moins sévère. Après tout, ses ouvrages deuxième manière ne valent ni plus ni moins que ceux de la grande masse des « fournisseurs » européens. Mais M. Praga avait donné jadis des gages précieux. Après *Les Vierges* et *La Femme idéale*, on apercevait en lui un novateur. On était en droit de saluer en lui un chef d'école. Qu'est-il advenu de ces espérances?

Sans doute, l'évolution littéraire de M. Praga n'est pas nécessairement achevée. Il peut, dans une phase nouvelle, rompre avec l'industrie et revenir aux lettres. Qui sait? Il peut dès demain faire mieux que dans sa jeunesse. Il peut après-demain se surpasser encore. M. Praga recommencera d'écrire quand il voudra des ouvrages curieux, originaux, puissants même. Mais le voudra-t-il? Toute la question est là..... Et il faut bien constater que, pour l'instant du moins, M. Marco Praga ne veut pas.....

23 janvier 1904.

VIII

M. E.-A. BUTTI

Une lutte acharnée met aux prises sous nos yeux le Matérialisme et le Spiritualisme, la Science et la Foi, l'éducation laïque et l'éducation chrétienne. Et ce conflit se manifeste aujourd'hui en tous pays, dans les contrées catholiques comme dans les protestantes, en Angleterre comme en Allemagne, en Italie comme en France.

Toute une littérature déjà en a jailli. Et par littérature, j'entends, à l'exclusion de tous autres écrits, les ouvrages dits « d'imagination » : romans, comédies et drames. Rompant avec la tradition qui exigeait de l'homme de lettres qu'il vécût en dehors des querelles de son temps, nos auteurs, désertant la Tour d'Ivoire, ont pris position, pour la plupart, dans la lutte qui nous divise. Et voilà encore un phénomène qui s'observe un peu partout.

Le problème religieux et les questions connexes, tel est le thème préféré de M. E.-A. Butti. La biographie de cet auteur tient en quelques lignes. Il naquit en 1868 à Milan et fit ses classes dans cette ville. Très diversement doué, il étudia tour à tour la médecine, les mathématiques et le droit, pour se vouer enfin à la littérature. Il débutait dans des conditions très favorables. Il avait effleuré toutes les idées. Il avait assoupli sa dialectique au régime des disciplines les plus diverses. C'est l'étude de la médecine et celle du droit

qui laissèrent, semble-t-il, sur son esprit la plus forte empreinte. De son passage dans les hôpitaux, M. Butti a rapporté le goût des problèmes concernant les relations de l'âme et du corps, une ardente curiosité des énigmes psycho-physiologiques. A l'étude du droit, il est redevable sans doute de sa tendance, parfois fatigante, à disserter et à plaider. M. Butti adore les idées et, comme tous ceux qui les aiment vraiment, il se plaît à les envisager sous toutes leurs faces. Il met ensuite dans la bouche de ses personnages ces avis ondoyants et nuancés. Et leur langage est si spontané et si naturel que l'opinion personnelle de l'auteur ne se dégage qu'à la longue.

M. Butti a écrit des romans et des pièces de théâtre. Son œuvre romanesque et son œuvre dramatique forment l'une et l'autre un tout en soi. Dans ses romans, M. Butti se cherche encore. Dans ses drames, sa personnalité s'affirme. Ses romans sont l'œuvre d'un jeune homme très intelligent et qui flotte. Son théâtre est d'un esprit plus mûr, d'un homme qui a pris une certaine position, — une position intermédiaire et qui d'ailleurs appelle des réserves — dans le grand combat de l'incrédulité contre la Foi, de la société athée contre la société chrétienne.

*
* *

M. Butti n'avait que vingt-trois ans quand il publia son premier roman : *L'Automate*. Il y paraît. *L'Automate* est l'œuvre d'un homme extrêmement jeune. Ce roman reflète l'esprit du naturalisme qui, comme on sait, s'appela *vérisme* en Italie. Le nom, d'ailleurs, n'y fait rien. Le naturalisme a pu emprunter dans les divers pays d'Europe des noms différents, les caractères généraux de cette école furent sensiblement les mêmes

partout. L'Automate, personnage principal du roman de M. Butti, est, conformément à la règle, la négation incarnée du libre arbitre. Il n'agit pas, il « est agi », encore par les passions les plus basses. Il se montre, en un mot, d'une « passivité de bœuf » aux mains de la coquine qui exaspère sa sensualité et il ne retrouve par accidents son indépendance que pour commettre les pires vilenies.

A notre point de vue spécial, ce qu'il y a de plus intéressant dans *L'Automate*, c'est la première page du volume. *L'Automate* est dédié par l'auteur à la mémoire de son père. Cette dédicace-préface contient une profession d'athéisme très explicite : « Si j'avais foi, écrit M. Butti, en autre chose que dans la froide science qui dessèche le cœur, ces lignes auraient un accent moins désolé. » Et plus loin : « Je dédie cette œuvre à une ombre privée de vie, pure création de mon esprit. » Voilà un document précieux. Il va nous servir tantôt à mesurer le chemin parcouru par l'auteur. En attendant, retenons ceci : au moment où il publiait son premier ouvrage, M. E.-A. Butti n'admettait d'autre religion que la science et il ne croyait pas à l'immortalité de l'âme.

On eût sans doute étonné fort cet écrivain en lui prédisant à cette date que son deuxième roman porterait tout justement ce titre palinodique : *L'Ame*. Entre *L'Automate* et *L'Ame* il y a un abîme. De la négation radicale, M. Butti s'est élevé, par delà le doute philosophique, jusqu'au spiritualisme le plus nuageux.

Albert, de qui l'âme tourmentée fait le sujet du deuxième roman de M. Butti, ressemble fort, dans les premiers chapitres, à l'Automate Attilio Valda. C'est un individu tout proche de l'animal, uniquement préoccupé d'assurer ses voluptés raffinées. Tout ce qui plaît, dit-il, est permis. Etudiant en médecine, Albert ne

reconnaît d'autre dieu que le savoir humain. Et, dans l'idée de M. Butti, ce triste personnage est évidemment une victime de cet esprit scientifique en quoi consistait naguère, du propre aveu de l'auteur, toute sa religion à lui-même. C'est la science qui a fait d'Albert un être parfaitement amoral. M. Butti nous l'affirme et il doit avoir ses raisons pour cela.

Mais voici qu'un revirement se produit dans l'âme desséchée d'Albert. Sous l'influence d'une jeune fille qu'il tentait de séduire et qu'il se met à aimer parce qu'elle lui résiste, Albert est initié à tout un ordre de sentiments qu'il niait jusqu'alors sans autres. Jeanne, la jeune fille courtisée par Albert, souffre d'une maladie nerveuse incurable. Elle a des évanouissements et des défaillances, des hallucinations et des visions. Au contact de cet être malade, la raison triomphale d'Albert s'obscurcit, elle aussi. Un soir, dans une crise d'exaltation étrange, les deux jeunes gens communiquent avec l'âme d'un mort, qui naguère avait aimé Jeanne et qui s'était tué par désespoir. Au point de vue purement littéraire, le chapitre consacré au manège nocturne de ce fantôme est une admirable chose. Il suffit à placer M. Butti en fort bon rang parmi les *maîtres ès terreurs* du roman contemporain, à côté du Maupassant du *Horla*, du Huysmans de *Là-Bas*, du Gilbert-Augustin Thierry de *La Tresse blonde* et du *Masque*.

Au surlendemain de cette nuit d'épouvante, Albert se réveille transformé. Il se prend à mépriser souverainement sa raison, « cette raison vaniteuse, lâchement sceptique et impassible », dont il avait fait son idole. La matière ? Elle n'est peut-être bien qu'une hypothèse objective de la sensation. Et le monde suprasensible est sans nul doute le seul vrai, le seul vrai d'une vérité surnaturelle (cette formule, du moins, est assez

curieuse). M. Butti a toujours aimé la métaphysique. Il en abuse un peu dans cet ouvrage. On y rencontre aussi trop de spiritisme et d'occultisme. Toutes ces diableries finissent par fatiguer. Et puis, n'est-ce pas compromettre la cause spiritualiste que d'attribuer la métamorphose d'Albert à l'influence d'une crise nerveuse, à un état physique maladif? Voltaire avait écrit sur un exemplaire de Pascal *ægri somnia*. Et il affectait de voir, dans le christianisme de l'auteur des *Pensées*, la philosophie chimérique d'un détraqué. Avec plus de raison, le mysticisme d'Albert doit être tenu pour un état morbide. Sa foi vous a un air de névrose assez déplaisant.

Je ne cite que pour mémoire un court roman — trop court pour le sujet qu'il traite — *L'Immoral*; et j'arrive tout de suite à *L'Enchantement*, le roman le plus parfait de forme qu'ait encore écrit le jeune auteur milanais. Il y a dans *L'Enchantement* un moindre enchevêtrement d'épisodes que dans les récits précédents. Les personnages en sont à la fois plus vivants et plus sains. Il y a autant de passion dans *L'Enchantement* que dans *L'Automate*, mais une tendresse élégante et poétique a remplacé la sensualité effrénée de naguère.

J'observais, au début de cette étude, que la pensée de M. Butti flotte encore un peu dans ses romans. Le dernier en date marque, en effet, au point de vue des idées, un retour en arrière. Il nous montre, cette fois encore, une conversion, mais la conversion « à rebours » d'un jeune *intellectuel*. Le comte Aurelio Imberido a commencé par vivre uniquement pour son idéal politique, un idéal férocement individualiste et aristocratique. Mais une jeune fille, belle et coquette, vient à passer, et peu à peu Aurelio abdique aux pieds de Flavia tous ses préjugés et toutes ses chimères. Les diverses phases de cette lutte, présentées dans une gradation savante, aboutissent à un dernier chapitre

intitulé *Le Poème éternel*, où le jeune comte Imberido prononce sur le mode lyrique une palinodie qui est un des plus beaux « morceaux » de la littérature contemporaine en Italie. « Dans ma sottise, déclare Aurelio à Flavia devenue sa maîtresse, j'ai lutté comme si tu étais l'ennemie envoyée vers moi pour ma perte par quelque génie malfaisant. » Et maintenant, vaincu, Aurelio savoure sa défaite avec une ivresse qu'il ne goûta jamais au sein de la victoire. « Enfin, pour moi aussi, s'écrie-t-il, a sonné l'heure divine de la Révélation. Pourquoi souffrir ? Pourquoi lutter ? Aimer, aimer magnifiquement, voilà le secret de la joie. »

Dans la bouche de l'idéaliste fervent qu'est devenu en ses derniers ouvrages M. Butti, cette conclusion ne laisse pas d'étonner. Faudrait-il y voir le point de départ d'une évolution nouvelle de sa pensée ? Je n'en crois rien. Dans une note explicative, M. Butti nous apprend que la solution donnée à *L'Enchantement* ne doit pas être tenue pour définitive. Dans une œuvre à venir, nous verrons Aurelio Imberido, debout sur le cadavre de Flavia, luttant libre et seul pour la chimère de la gloire. Et cette conclusion semblera bien plus conforme au naturel de l'auteur et à ce que le reste de son œuvre nous apprend sur son compte.

*
* *

Avec un talent plus conscient, un art plus sûr, une plus grande fermeté de pensée, M. Butti défend dans ses drames les mêmes principes que dans *l'Ame* et *L'Immoral*. M. Butti prend possession de la scène comme d'une tribune, du haut de laquelle il refute et il prouve. Cet auteur en a toujours à quelqu'un ou à quelque chose.

Son goût inné pour la *littérature d'idées* s'est accru

dans la fréquentation des dramaturges septentrionaux. L'influence d'Ibsen, en particulier, si considérable sur les jeunes auteurs de l'Italie contemporaine (et même sur quelques-uns d'entre eux qui ont dépassé la jeunesse : rappelez-vous M. Giacosa et ses *Droits de l'Ame*), a été profondément ressentie par M. Butti. Non point que l'écrivain milanais ait été pêcher ses idées dans les fjords. M. Butti ne manque pas d'idées par lui-même. Pour un auteur dramatique, je trouve qu'il en a presque trop. Et ses idées sont du reste fort différentes de celles d'Ibsen. Mais l'influence scandinave se découvre, chez M. Butti, à la nature des problèmes que son œuvre soulève, aux symboles — ils ne sont guère heureux — qui se glissent dans ses drames, au prurit de prédication dont souffrent ses « premiers rôles ».

Les idées de M. Butti se peuvent qualifier assez exactement de « réactionnaires », terme fort vague, d'ailleurs. Tous les principes sur lesquels, depuis quelque cent ans, l'humanité pivote, M. Butti les tient en médiocre estime. Son œuvre dramatique constate proprement la faillite de l'idée de progrès à l'aube du xxe siècle.

L'Utopie enregistre la banqueroute de la « demi-science » et aussi (jusqu'à un certain point qu'il est assez difficile de préciser) la banqueroute de la « science » tout court. Ce drame est un commentaire des paroles magnifiques de Pascal : « Ceux qui sont sortis de l'ignorance naturelle et n'ont pu arriver à l'autre (à l'ignorance qui se connaît) ont quelque teinture de cette science suffisante et font les entendus. Ceux-là troublent le monde et jugent plus mal de tout que les autres. » Le Dr Andrea Serchi est de ce nombre. Sa médiocrité scientifique et son idéalisme extravagant ont fait de lui un irréductible utopiste. En présence de la « dégénérescence morbide du genre humain », comme il dit, le Dr Serchi, prescrivant

aux grands maux les grands remèdes, s'en va préconisant l'amour libre. Et en attendant le résultat de cette réforme, il s'applique à faire inscrire dans la loi le principe de la suppression pure et simple des nouveau-nés infirmes ou seulement débiles. La lutte du Dr Serchi en faveur de son utopie n'est pas dépourvue d'intérêt, mais ce drame ne prouve pas tout ce qu'il doit prouver. Serchi est un sot, c'est entendu ; mais l'esprit d'utopie n'entraîne pas nécessairement, comme c'est le cas chez ce fantoche, l'imbécillité et la bassesse. Très habilement, avec une habileté dont je lui sais mauvais gré (car elle contredit à ses principes), M. Butti a fait de Serchi un grotesque afin d'en avoir plus aisément raison.

Dans *La Fin d'un idéal*, nous assistons à une autre faillite : celle du féminisme. C'est, de toutes les pièces de M. Butti, la seule où le pastiche d'Ibsen soit evident. Valérie, au sortir de l'enfance, a été séduite par un insigne mauvais sujet, Gabriel Barti, qui l'a abandonnée après l'avoir embarrassée d'un fils. Nul ne connaît, d'ailleurs, la honte de Valérie. On s'accorde seulement à trouver cette jeune femme bizarre. On plaisante son féminisme et ses idées sociales avancées. Un riche industriel, Adrien, s'étant épris de Valérie et l'ayant épousée, vous attendez bien que Gabriel Barti va revenir. Et il revient en effet, tel « l'Etranger » dans *La Dame de la Mer*. Impérieux, il réclame son fils. Valérie résiste. Une lutte acharnée pour la possession de l'enfant s'engage alors, au cours de laquelle Adrien découvre mal à propos la faute de sa femme. Il s'indigne, il s'emporte, après quoi il se déclare soudain prêt à pardonner ; mais Valérie n'admet pas un pareil langage. Féministe, féministe aggravée d'ibsénisme, elle soutient qu'elle n'outrepassa point naguère son droit en aimant Barti avant que de connaître

Adrien. (Pourquoi donc avoir caché ses amours avec un soin si jaloux?) Ces propos audacieux révoltent naturellement Adrien, et les deux époux, en présence du dissentiment de leurs âmes (vous reconnaissez, n'est-ce pas? la formule ibsénienne), conviennent de se séparer; mais au dernier moment, Valérie se reconnaît vaincue et avoue ses torts : « Pardonne-moi », dit-elle à son mari. Et Adrien pardonne. Il reprend son rang dans le ménage : le premier. Tout rentre dans l'ordre. Le féminisme est vaincu et le bon sens triomphe.

Et c'est toujours la banqueroute de l'esprit moderne qui fait les frais de la tétralogie de M. Butti, *Les Athées*, dont trois parties ont déjà paru : *La Course au plaisir*, *Lucifer*, *La Tempête*. Dans l'esprit de négation tel qu'il se manifeste de nos jours, le jeune dramaturge milanais distingue trois éléments essentiels : *l'amour du plaisir* ou l'idée de la joie de vivre, *la superstition de la science*, *la croyance à l'idée de progrès*. Cette division, à vrai dire, paraît arbitraire et incomplète. Il y a autre chose et il y a plus dans l'athéisme d'un Proudhon ou d'un Marx que ces trois « dogmes »-là. Mais peu importe. Seuls nous intéressent, en l'espèce, les termes du défi jeté par M. Butti aux « esprits libres » de ce temps.

La joie de vivre, thème de la première pièce de sa tétralogie, est incarnée dans l'avocat Aldo Rigliardi. « Nous avons tort, explique Rigliardi, de considérer l'amour comme une institution, un principe, un sacrement. L'amour n'est qu'un besoin. Il n'est ni plus ni moins que l'appétit. On voit des hommes qui mangent comme quatre et nul ne leur en tient rigueur. » Aldo Rigliardi ne mange pas comme quatre, mais il aime comme dix. Sa fringale d'amour est effroyable. Il courtise à la fois sa femme, la couturière de celle-ci, une chan-

teuse de café-concert, une comtesse. En outre, ce faune a des ambitions politiques. Et il a des « principes » qu'il développe à satiété. Assoiffé de volupté pour lui-même, il a du moins cette vertu qu'il voudrait voir participer le genre humain tout entier à ses divertissements. Théoricien du plaisir, Aldo Rigliardi se rattache « naturellement » au parti socialiste. En infligeant à celui-ci une pareille recrue, M. Butti montre bien ce qu'il pense de la Révolution et de ceux qui la fomentent.

Rigliardi, cet homme fort, souffre toutefois d'une faiblesse constitutionnelle : il aime sincèrement sa mère, une vieille femme bigote et simple qui croit à la vertu de son fils comme elle croit à son génie. Un hasard révèle à cette pauvre vieille toute l'ignominie de son héritier. Elle tombe foudroyée par ce coup inattendu et ne retrouve un instant ses forces que pour maudire son indigne enfant. La mort de cet être si ardemment aimé trouble Aldo Rigliardi au plus profond de sa conscience. Il en vient à connaître le prix de la douleur et à comprendre l'impuissance du plaisir à rendre les mortels heureux. Au chevet de sa défunte mère, le remords s'empare de cet « homme de joie » avec une promptitude qui étonne. Son remords est peut-être sincère. Mais combien cette humeur nouvelle va-t-elle durer ? L'invraisemblance de cette métamorphose infirme, semble-t-il, l'enseignement moral qu'en tire M. Butti.

Dans *Lucifer*, pièce en quatre actes, la conclusion se dégage des faits avec plus de rigueur. Ce drame met en présence le professeur athée Alberini, prêtre défroqué surnommé « Lucifero » par ses élèves, et le professeur Senardi, un militant du catholicisme. Lucifero a élevé sa fille Mathilde dans la doctrine matérialiste. Et voilà pourquoi Mathilde est muette, je veux dire voilà pourquoi elle tourne mal. Le fils de Lucifer, Guido, fait

pis encore : il s'éprend de la fille du catholique Senardi. Et comme ces jeunes gens s'aiment à la folie, ils se marient malgré leurs parents ; mais leur bonheur est de courte durée. Une maladie foudroyante enlève Mathilde en quelques jours, non toutefois sans qu'elle ait eu le temps de se voir mourir, non sans qu'elle « comprenne » que Dieu la frappe parce qu'elle a abandonné la bonne voie. Accablé par ce coup du sort, Guido se réfugie naturellement dans le christianisme, où il trouvera les consolations que la philosophie matérialiste de son père n'a pu lui donner.

Avec *La Tempête*, nous revenons à la pièce politique. Cette « tragédie moderne » est dirigée, comme déjà *L'Utopie*, contre l'idée de Progrès. Elle tend à démontrer que la force et les révolutions violentes ne font point avancer l'humanité d'un pas, thèse singulièrement téméraire, n'est-il pas vrai ? Un simple coup d'œil sur l'histoire universelle ne montre-t-il pas au contraire le rôle immense joué par la Force dans l'évolution des sociétés ? Le christianisme lui-même, fondé par le plus doux des prophètes, n'a-t-il pas été imposé au monde par la violence ? L'aventure qui doit illustrer le paradoxe de M. Butti est, d'ailleurs, cette fois encore, peu concluante. *La Tempête* met en scène un propriétaire opulent et dur qu'un anarchiste parvient à assassiner. La disparition de ce mauvais riche, cependant, ne change rien au cours naturel des choses. L'assassin se voit contraint de prendre la fuite. Et M. Butti conclut que le riche « a vaincu encore » et que « tout est comme avant ». « Tout est comme avant ! » Est-ce bien sûr ? Je ne sais trop jusqu'à quel point M. Butti prétend nous montrer en César Sieci, le propriétaire assassiné, un personnage sympathique, un capitaliste ordonné, un *soutien* modèle de la société. Ce que je sais bien, en revanche, c'est que ce plouto-

crate au cœur de pierre, avec sa conception toute bourgeoise et matérialiste des droits que confère la richesse, m'a paru odieux.

Il est une question qu'on se pose après avoir réfléchi sur *La Tempête*, sur *Lucifer* et sur *L'Ame*. Cette question qui a son intérêt, la voici : « Quelles sont exactement les idées de derrière la tête de M. Butti sur les problèmes qu'il soulève ? » Son *conservatisme* ne fait pas l'ombre d'un doute. Son *misonéisme*, comme on aime à dire dans son pays, est évident. Mais ce sont là des sentiments purement négatifs. M. Butti montre le danger social de l'athéisme. Et nous lui accordons qu'il fait besogne utile. Mais par quoi veut-il remplacer l'athéisme ? Voilà où la pensée de M. Butti n'apparaît plus clairement du tout. Je me trompe. Il apparaît que M. Butti n'est pas croyant lui-même. Hostile au matérialisme athée auquel il répugne de tout son être, il n'ose adhérer formellement au christianisme traditionnel.

Cet état d'âme n'est pas nouveau. M. Jules Lemaître l'a joliment défini naguère « la piété sans la foi ». Cette formule ne résumerait-elle pas toute la sagesse de M. Butti et de beaucoup d'autres ? L'auteur de *L'Ame* tient pour la foi sans avoir lui-même des convictions religieuses bien nettes. Oserai-je dire que l'image déformée qu'il trace de la religion chrétienne me déplaît fort ? Il nous répugne de voir le christianisme représenté par de vieilles femmes, à moitié retombées en enfance, prostrées au pied des saintes icônes comme un sorcier nègre écroulé sur ses osselets magiques. Assurément, il y a un sens à ces figures d'humbles vieilles, simples de cœur et résignées. Elles montrent combien la religion aide à supporter le malheur, la pauvreté. D'autres sont attirés par le côté esthétique du catholicisme, par ses décors

pompeux, ses musiques et son encens. Le christianisme de M. Butti est de nature plutôt sociale et politique. C'est parce qu'il n'aperçoit pas dans la loi nouvelle qui se recommande des hommes un équivalent à la loi ancienne estimée d'origine divine, qu'il rompt si brillamment des lances en faveur de celle-ci.

Mais vous apercevez le point faible de cet échafaudage de dialectique. La religiosité de M. Butti n'est rien que dilettantisme et son escrime contre les idées modernes se réduit, j'en ai peur, à de grands coups d'épée dans l'eau. « Je doute du Progrès, écrit-il ; les systèmes athées et socialistes me semblent grotesques ou malfaisants, mais je dois reconnaître que nos adversaires ont pour eux le nombre, la force et l'avenir, alors que je ne suis moi-même qu'un lambeau du passé, de ce passé condamné et qui ne reviendra pas ». Voilà dans quels termes découragés s'exprime M. Butti. Tiendra-t-il longtemps encore ce langage ? Il est possible. Mais je ne serais point surpris, après tout, de le voir revenir tôt ou tard au christianisme pur et simple par la pente naturelle où s'acheminèrent, entre autres, MM. Brunetière et Bourget. Une âme ni une œuvre ne sauraient se nourrir indéfiniment de scepticisme. On a vu, on verra encore des conversions plus inattendues...

6 juin 1903.

X

M. GIANNINO ANTONA-TRAVERSI

Il y a de très habiles gens parmi les dramaturges contemporains d'Italie ; mais cette extrême habileté, justement, leur fait du tort. Insinuants et souples, largement accessibles à toutes les influences extérieures, ils imitent trop volontiers les écrivains étrangers. Ils rappellent tantôt Dumas fils ou Emile Augier, tantôt M. Sardou ou M. Ibsen, mais ils rappellent quelqu'un ou quelque chose. Les pièces franchement, purement italiennes sont rares.

A cette disette regrettable, M. Giannino Antona-Traversi rêve de porter remède. Il a dit un jour : « Je m'efforce de ramener la comédie italienne à sa glorieuse tradition ; je voudrais la voir redevenir gaie, simple, souriante, finement ironique, souple et légère. » Le Vénitien Goldoni, le Toscan Gherardi del Testa, le Piémontais Bersezio, le Vénitien Gallina, voilà les ancêtres et les modèles du dramaturge milanais Giannino Antona-Traversi. La saveur du terroir, l'*italianità*, constitue le mérite essentiel de son œuvre. Nous verrons, d'ailleurs, que ce n'est pas le seul.

Rien ne prédit une destinée d'auteur dramatique au berceau de Giannino Antona-Traversi. Riche, élégant, spirituel, sympathique, ah combien *simpatico!* il ne songea d'abord qu'à jouir de la vie qui se présentait à lui dans les conditions les plus favorables. De son propre

aveu, il ne prenait alors la plume que pour griffonner des billets d'amour ou pour apposer sa griffe « au bas de ces *effets* qui, pour les fils de famille, proviennent toujours de la même *cause* ». Un jour, pourtant, ce beau rêve finit. Le père de Giannino se lassa de payer les dettes de son fils. Et celui-ci, réduit à une pension minime, chercha vainement « à se réhabiliter par le travail ». Rien ne lui réussissait, ni l'industrie, ni l'agriculture...

C'est alors que le hasard lui vint en aide. Il comptait à Milan, dans le monde des théâtres, beaucoup d'amis et quelques amies. L'une d'elles avait deviné un poète en cet élégant viveur. Son directeur l'ayant chargée de composer à sa guise le programme de son « bénéfice », une idée géniale traversa son cerveau. Si elle pouvait décider M. Antona-Traversi à écrire une bluette pour cette occasion? L'avisée comédienne manda aussitôt son ami. Et celui-ci, toujours serviable, accourut. Il écouta en souriant la requête de l'actrice. En souriant, il se mit à l'œuvre. Une histoire assez scandaleuse faisait alors le tour de la société milanaise. Il la dialogua vivement, il mit beaucoup d'esprit à l'entour, et ainsi naquit *Le Lendemain Matin* (*La Mattina dopo*).

J'ignore si « Tout-Milan » commença par tirer quelque orgueil de cette gloire imprévue d'un des siens. Ce sentiment, en tout cas, dura peu. La petite classe ne tarda pas à comprendre qu'elle avait réchauffé dans son sein un serpent des plus venimeux.

*
* *

Les ouvrages de M. Traversi se divisent en deux classes bien tranchées : les pièces en un acte, qui valent

surtout par la molle sveltesse de l'intrigue et la légèreté ailée du dialogue ; les ouvrages plus étendus, en trois, quatre ou cinq actes, véritables comédies de mœurs, où l'auteur témoigne d'ambitions plus hautes et où sa verve se dépense avec un inégal bonheur.

Une fort mauvaise réputation s'attache parmi nous à la pièce en un acte. Les ouvrages de cette sorte se jouent presque infailliblement en levers de rideau. Il n'en va pas ainsi outre-monts. M. Antona-Traversi n'a pas démérité pour avoir débuté par des pièces de cette sorte. Telle la mère de Hassan, il n'a fait tout petit que pour faire avec plus de soin. Ses piécettes sont proprement des saynètes au sens étymologique de ce mot qui signifie, en espagnol, « un petit morceau délicat ». Au moyen âge, on eût fait de ces historiettes des fableaux. Certains actes de Giannino semblent des contes à la manière de Boccace adaptés au goût moderne, et découpés en dialogues.

Voici, par exemple, la saynète intitulée *Le Bracelet*. Il s'agit là d'une aventure très amusante et très édifiante. Et, si j'insiste sur cette dernière qualité, c'est parce qu'elle n'est point de règle chez M. Traversi. *Le Bracelet* nous fait assister aux coupables entreprises du marquis Riccardo Oneglia contre la vertu de Giulia Monti, femme de l'agent de change Giovanni Monti. Le marquis Oneglia, qui connaît son monde, recourt tout de suite aux grands moyens et chante à Giulia l'air des bijoux. Comme cela se trouve! Justement, à la vitrine d'un joaillier, Giulia a vu un bracelet étincelant. « Vous aurez ce bracelet! » s'écrie le galant Riccardo. Et il fait mine de courir chez le bijoutier. « Y pensez-vous ? objecte Giulia. Et mon mari ? — C'est vrai, murmure Riccardo, il y a un mari. Au diable le mari ? » Giulia, cependant, ne s'embarrasse pas pour si peu. Elle réfléchit, et de ses réflexions naît une combinaison

machiavélique. Sa fête tombant à quelques jours de là, elle suggère à son mari de lui offrir le bijou convoité pour sa fête. Monti consent, à condition qu'il ne lui en coûte pas plus de mille francs. Or, le bracelet si ardemment désiré en vaut trois mille; mais, encore une fois, ce n'est pas là un obstacle. Le marquis Riccardo, que l'amour a rendu ingénieux, trouve moyen de tout arranger. Il va voir le joaillier et lui dit : « Voici deux mille francs pour lesquels je ne vous demande rien. Maintenant, retenez ceci : un client viendra tout à l'heure qui marchandera le bracelet que voilà, estimé par vous trois mille francs. Vous le lui céderez pour mille. — C'est convenu, Monsieur. » Le marquis se retire, et le client annoncé fait son entrée : « Combien ce bracelet? — Mille francs. — Les voici. » Et l'acheteur s'éloigne triomphant. Hélas! ce client n'était pas Giovanni Monti, mais le mari d'une jeune femme, ennemie intime de Giulia. C'est donc une rivale détestée qui bénéficie de la générosité suspecte de Riccardo Oneglia. Giulia en ressent un si amer dépit qu'elle éconduit son galant, lequel en est pour ses frais.

Et voici *Par vanité* (*Per vanità*), un petit acte plus caractéristique encore. Cela est fait avec rien et cela est charmant. On songe à ces dentelles si fines, si fines, qu'il faut se pencher avec amour pour reconnaître l'art patient qui a présidé à leur confection. Tout se passe en bavardages; mais ce dialogue est d'un tour délicieusement mignard et il est divertissant au possible de voir la langue italienne, avec ses redondances et ses sonorités, servir, comme étonnée elle-même, à formuler des choses si frivoles.

Per vanità nous montre une jeune femme, donna Maria, congédiant le comte Maraldi après avoir percé à jour l'incommensurable vanité de cet homme. Aux prières de Maraldi, elle répond, désormais impassible :

« Non mon cher, non ; vous êtes trop vaniteux. » Et cet argument unique, elle l'exprime de cent façons différentes, plus jolies les unes que les autres, tel le maître de philosophie de M. Jourdain tournant et retournant la phrase banale : « Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. » M. Traversi s'est exercé dans *Per vanità* au même jeu que le bourgeois gentilhomme. Mais avec quelle légèreté aérienne? Il semble qu'on assiste aux ébats d'un essaim de lucioles phosphorescentes, par une belle nuit d'été, au bord d'un lac d'Italie. Ce style évoque de toute nécessité des images lumineuses et souriantes. On ne saurait rien reprocher à ces discours que d'être trop éclatants. Un de nos grands écrivains français s'appliquait à « éteindre » ses phrases. M. Traversi fait exactement le contraire. C'est une illumination *a giorno*, tous flambeaux dehors, un feu d'artifice perpétuel qui ne laisse pas de fatiguer un peu à la longue. Les bons mots de M. Traversi jouissent en Italie de la notoriété qui s'attachait naguère chez nous à ceux d'Henry Becque. Mais il y a moins d'amertume chez M. Traversi. Sa philosophie révèle l'homme à qui la destinée prodigua largement ses sourires. Les hommes sont de tristes sires, c'est entendu, mais les femmes embellissent le monde. Et puis, il en est de vertueuses. Mais parfaitement? Ecoutez donna Maria mettant à la porte le galant qui prétendit la séduire : « Je vous sais beaucoup de reconnaissance, lui dit-elle, parce qu'en cette période périlleuse de la vie que traverse toute femme, vous êtes arrivé à temps pour m'enseigner ceci : alors qu'il ne faudrait pas rester honnête par devoir, il conviendrait de rester telle par mépris des hommes. » Vertu, certes, fort relative, mais plus solide peut-être que toute autre, celle qui prend sa source dans une conviction si désenchantée. Telle est bien, en tout cas, la *morale* de ces pièces en un acte.

Un jour vint, cependant, où M. Traversi, las de disperser son talent en menus ouvrages, résolut de s'essayer à la haute comédie, la comédie de caractères et la comédie de mœurs. *L'Allumeuse* (*La Civetta*), *L'Ecole du mari* (*La Scuola del marito*), *L'Escalade de l'Olympe* (*La Scalata all'Olimpo*), *Les Jours les plus heureux* (*I giorni più lieti*), témoignent de cette ambition nouvelle et légitime.

A parler franc, j'aime peu *L'Ecole du mari*. M. Traversi retrace dans cette comédie la mésaventure conjugale d'un homme marié qui a trouvé spirituel de traiter sa femme en courtisane, mais qui s'irrite lorsqu'il vient à découvrir le résultat de ses leçons. Toute l'adresse de M. Traversi, son goût sûr et presque toujours fin, n'empêchent point que *L'Ecole du mari* ne soit une chose assez déplaisante. Regardons, regardons à peine et passons. Arrêtons-nous plus longuement à *L'Allumeuse*, à *L'Escalade de l'Olympe*, aux *Jours les plus heureux*, où l'auteur a donné toute sa mesure.

Ces trois comédies sont d'un satirique de race. Mais l'esprit satirique comporte une infinité de nuances. Pour parler de l'Italie seulement et de cette satire qui s'en prend aux nobles, de combien de façons différentes n'ont-ils pas été bafoués et raillés? Un Milanais devint célèbre, au XVIIIe siècle, pour avoir pris à partie, dans un poème un peu lourd, *Il giorno*, les frivoles gentilshommes de son temps. Giuseppe Parini affectait dans cet ouvrage d'attacher une importance extrême aux menus devoirs de société qui font d'un petit-maître oisif un personnage très occupé. L'ironie naissait de ce contraste entre l'insignifiance du fond et le ton pompeux où ces riens étaient formulés. Le badinage de Parini est pédantesque. Sa satire acrimonieuse trahit l'homme du peuple et sent le puritain. Vers le même temps, le Vénitien Goldoni raillait avec un égal succès les gentils-

hommes dégénérés de son siècle. Il leur reprochait surtout le luxe insolent par où ils semblaient défier l'opinion publique. Les dames chaussaient des bottines si étroites qu'elles ne pouvaient mettre un pied l'un devant l'autre dans la rue. Leurs chaises à porteurs, leurs gondoles ressemblaient à des châsses, tant elles étaient incrustées d'or et de pierres précieuses. Ces abus et ces ridicules, Goldoni les stigmatisait sans aigreur, avec une fine bonhomie. L'esprit satirique chez lui est à base d'optimisme, comme il est chez Parini à base d'austérité. Il est chez M. Traversi à base de scepticisme, scepticisme relevé d'une pointe de cynisme.

On trouve dans la plupart des comédies de M. Traversi un personnage qu'il a dessiné avec une sympathie évidente pour cette raison qu'il lui ressemble fort. Il s'appelle Ludovico dans *La Prima volta*, Uberto dans *La Civetta*, le comte Del Bosco dans *Giorni più lieti*, le prince Della Volpe dans *La Scalata all'Olimpo*. Son office consiste à faire entendre la voix du bon sens. Ce philosophe mondain qui donne le *la* aux pièces de M. Antona-Traversi suffit à définir la satire comme il la conçoit. On n'y trouve ni emportement, ni enthousiasme, ni conviction forte. Les flèches de l'auteur milanais volent droit au but, mais elles ne blessent pas profondément. Il lui arrive même de faire œuvre d'humoriste plutôt que d'écrivain satirique. Les ouvrages de M. Traversi se ressentent de ce qu'il n'a pas lutté, de ce qu'il n'a pas souffert davantage. Dans l'adversité son caractère se fût trempé, son talent se fût mûri. M. Traversi, tout bien pesé, n'est qu'un dilettante. La société dont il a entrepris la peinture voulait un Beaumarchais. Il en aura été à peine le Marivaux.

Le marivaudage a d'ailleurs bien réussi à M. Traversi et particulièrement dans la gracieuse et alerte comédie

intitulée *Les jours les plus heureux*. « Il n'y a pas de pièce », eût proclamé Francisque Sarcey. Et cela est vrai. Il n'y a pas de pièce. Il n'y a que des conversations, des chicanes, des réconciliations. Cela est ténu, ténu, mais cela est joli, joli.

La jeune comtesse Costanza Lanti doit épouser tantôt le jeune prince Livio Frangipane. Les fiancés attendent avec impatience le moment d'être unis ; mais on n'appartient pas impunément à la plus ancienne noblesse du royaume. Les contrats de mariage entre gens de cette qualité vous ont un air de traités de commerce. Le père du fiancé est le prince Marcantonio Frangipane, gentilhomme austère, blindé de principes et cuirassé de préjugés. La fiancée est orpheline de père. Ses intérêts sont représentés par son oncle, le comte Ludovico del Bosco. Celui-là n'est point du tout « vieux jeu ». Il a longtemps vécu à Paris et sans doute il y a fréquenté le prince d'Aurec. Bon vivant, mécréant solide, gentilhomme très en façade, il exige que les noces de sa nièce se célèbrent à grand fracas mondain : de la musique à l'église, des fleurs partout. Sur quoi le prince Marcantonio bondit et s'insurge. Et voilà un premier sujet de brouille.

Il en naît d'autres. Le comte Ludovico tient à ce que les intérêts de sa nièce soient sauvegardés avec soin. Il fait rédiger un contrat interminable où la mort de tous les membres composant les deux familles intéressées est soigneusement prévue : « Ce n'est pas un contrat de mariage, c'est un testament ! » s'écrie le prince Marcantonio que ces précautions indignent. Et il quitte le salon avec éclat. « Pauvre père, explique son fils, cela le chagrine tant de vieillir ! — Sans doute, observe le comte Ludovico, un peu nerveux ; mais c'est encore le seul moyen qu'on ait trouvé de vivre longtemps. » Et la discussion reprend et le débat s'envenime, si bien que

Costanza finit par éclater en pleurs. Elle quitte le salon avec fracas. Et de deux...

A l'acte suivant, les fiancés eux-mêmes s'en mêlent. Les parents alors se reconcilient pour réconcilier les fiancés. Mais, sitôt les enfants remis, les parents recommencent à ne plus s'entendre. On ne saurait trop louer l'ingéniosité de ces épisodes, la façon dont ils s'enchaînent et rebondissent. Mais il a bien fallu mettre un terme à ce jeu. La mort subite d'un cousin des Frangipane force les deux familles à contremander la noce au moment où l'on était enfin tombé d'accord sur tous les points. Et M. Traversi sans doute estime que c'est pain bénit. Ces gens-là sont stupides. Une suite de corvées odieuses, voilà ce qu'ils ont fait des « plus beaux jours de la vie ». Le rapt, forme primitive du mariage, était plus brutal, mais valait mieux.

On raconte qu'un jour, dans un salon milanais, une jeune femme apostropha M. Traversi en ces termes : « Comment se fait-il, Monsieur, que vous maltraitiez si fort dans vos ouvrages le sexe auquel j'appartiens, alors que votre courtoisie en société est proverbiale ? — Madame, riposta durement M. Traversi, le mensonge est permis à l'homme du monde, il est interdit à l'écrivain. » Rendons justice à notre auteur : il n'a jamais menti dans ses ouvrages. Dans *L'Allumeuse* (*La Civetta*), la plus parfaite de ses comédies, il a même poussé la sincérité jusqu'au point où elle commence à mériter un autre nom. Cet ouvrage trahit un mépris féroce de la femme et des gens du monde. L'humoriste disparaît complètement devant le satirique.

C'est ici en même temps une comédie de mœurs et une comédie de caractère. La comtesse Giulia Racanati, la protagoniste, est une coquette qui n'a ni cœur ni sens. On la compare à une salamandre parce qu'elle traverse le feu sans jamais se brûler. Son seul plaisir

est d'exciter le désir des hommes. Un jour, pourtant, elle trouve son maître. Un gars solide, le sculpteur Carlo Viti, poussé à bout par le manège infernal de *L'Allumeuse*, perd la tête et, dans une minute d'égarement, la plie de force à son caprice. Giulia Recanati, dès lors, n'a qu'un but dans la vie : tirer vengeance de Carlo Viti. Mais tous les plans qu'elle dresse contre lui échouent. Elle doit accepter la rude leçon que lui a donnée son vainqueur. De cette historiette — assez scabreuse comme on voit — M. Traversi a fait une ravissante comédie, d'une perversité élégante et raffinée, à la manière des contes galants du XVIIIe siècle français. Et cela est « subversif » à la façon précisément de ces romans licencieux dont on a dit qu'ils avaient préparé Quatre-vingt-neuf. M. Mirbeau, chez nous, M. Hauptmann, en Allemagne, avec toutes leurs violences, fournissent aux adversaires de l'ordre social des arguments moins décisifs que M. Traversi, avec ses raffinements et ses élégances.

J'ai gardé pour la bonne bouche *L'Escalade de l'Olympe* (*La Scalata all'Olimpo*), parce que c'est là que M. Traversi a donné son plus gros effort. Il s'est attaqué dans cette pièce à un fort beau sujet, à un de ces sujets éternels qui suffisent, quand on y réussit, à immortaliser un nom. Mais hélas ! M. Traversi n'a pas escaladé l'Olympe jusqu'au sommet. Son souffle un peu court l'a trahi en route. Il est resté à mi-côte.

Ce n'est rien moins que le sujet du *Bourgeois gentilhomme* que *L'Escalade de l'Olympe* entreprend de rajeunir. Après fortune faite dans le commerce du riz, Giovanni Morondi et sa femme, Bice Morondi, s'installent à Milan dans un somptueux palais. Ils rêvent de tutoyer des barons et de traiter royalement des princes. Ils n'épargnent rien pour atteindre ce but sublime. Déjà ils ont en mains deux éléments de succès,

déjà ils ont su gagner à leurs desseins deux personnages illustres, le prince Raimondo della Volpe e le majordome Prospero. M. Antona-Traversi a dessiné avec un plaisir évident ces deux figures ; il s'est même attardé tellement à fignoler celle de Prospero que ce personnage en tient une place tout à fait disproportionnée à ses fonctions. Prospero, c'est le valet de comédie, mais ce n'est plus Mascarille, ni Crispin, ni Figaro. Ce n'est plus le valet fourbe, escroc et proxénète de l'ancien répertoire. C'est le laquais grand seigneur, plus royaliste que le roi. Car les révolutions qui ont abaissé la noblesse ont élevé ceux qui la servent. Les Morondi, en présence de Prospero, se sentent tout petits, tout petits. Aux qualités que montre leur domestique, ces maîtres s'estiment avec raison indignes de leur valet.

Le prince della Volpe est, avec Prospero, le personnage le plus nouveau de la *Scalata*. Ruiné, le prince della Volpe, plutôt que de maudire la destinée, s'apprête à prendre sur elle une éclatante revanche. Il vend son palais aux Morondi et se consacre à l'industrie. C'est là un type très finement observé, et je dis à dessein observé, car il existe en Italie.

Grand seigneur, noble par le sang et par le cœur, le prince della Volpe prend les Morondi sous sa protection. Il défend avec générosité ces bourgeois égarés contre les aigrefins de sa caste. A quoi les sentiments de l'auteur se montrent clairement, une fois de plus : le seul honnête homme de cette comédie est un noble affranchi de tout préjugé nobiliaire. Quant aux gentilshommes véritables, ils sont d'une bassesse qui dépasse toute expression. L'auteur nous les montre, au quatrième acte, déchaînés dans une fête comme à la curée. Les invités des Morondi se conduisent comme des goujats. Ils emplissent leurs poches de cigares ; au buffet où ils

s'écrasent, « ils mangent aussi pour leurs aïeux ». La *Scalata* abonde en traits ironiques et en mots de ce genre. C'est le prince della Volpe définissant son cœur « un vrai cœur de noble parce qu'il est oisif ». Ailleurs encore, il compare les rapports des Morondi avec leurs invités aux relations du baigneur avec ses clientes : « Une fois dans l'eau, les femmes même les plus pudiques se laissent retourner par lui de toutes façons. Sitôt sorties de l'onde, elles ne souffriraient plus qu'il leur touchât seulement le petit doigt ». Et c'est encore cette réflexion où il y a plus que de l'esprit : une noble dame explique en ces termes sa présence chez les Morondi : « Quand il s'agit de s'amuser, on peut aller partout. »

Le ridicule des bourgeois en mal de noblesse, tel était le thème primitif de M. Traversi. Cédant à son animosité contre les nobles, il a dévié en cours de route. L'auteur bafoue sans nulle pitié le patriciat milanais, alors qu'il se contente de gourmander ses bourgeois avec une douceur toute paternelle : « Voyons, mes amis, semble-t-il dire, quelle folie est la vôtre ! Vous êtes de braves gens, laborieux, sobres, honnêtes. Et votre rêve serait de frayer avec des coquins? » Cet écrivain qui observa les nobles tout à son aise et, si l'on peut dire, de plain pied, les juge avec une sévérité qui « porte » d'autant plus qu'on ne saurait l'attribuer à l'envie.

S'il s'agit maintenant de conclure et de résumer l'impression qui se dégage de l'œuvre de M. Traversi, nous dirons : cet auteur excelle dans la petite pièce en un acte; il règne dans ces menus ouvrages cette harmonie résultant d'un accord parfait entre la nature du sujet traité et le tempérament de l'auteur qui s'y essaye. Dans ses comédies en plusieurs actes, M. Traversi apparaît, en revanche, comme ayant chaussé un

cothurne un peu large à son pied. On dirait alors d'une pie au caquet moqueur et spirituel, mais au vol court, s'exerçant à planer comme l'aigle. Dans ces régions sublimes, M. Traversi perd un peu de son assurance. Tout compte fait, pourtant, il y aurait quelque injustice à déclarer dès maintenant que M. Traversi a trop présumé de ses forces en s'essayant aussi à la haute comédie. Il a débuté fort tard. Il a brûlé les étapes. En moins de dix années, il a pris rang. M. Antona-Traversi n'a pas encore atteint sa quarante-cinquième année. Il peut donc acquérir des qualités nouvelles, il peut développer celles qu'il a. Si jamais il arrive à mêler le solide à l'agréable, où déjà il excelle, il remportera les suffrages des plus difficiles.

25 février 1904.

X

M. ROBERTO BRACCO

Parmi les dramatistes italiens de la génération nouvelle, M. Roberto Bracco est le seul, avec M. d'Annunzio, dont les pièces aient obtenu hors d'Italie des succès éclatants et répétés. M. Bracco a été applaudi en Allemagne et en Autriche, en Russie, en Belgique, en Espagne. A Paris même, cet auteur n'est pas complètement inconnu. M. Bour a représenté deux de ses pièces sur la scène du *Théâtre d'Art International* ; et Mme Réjane, dit-on, faillit interpréter *L'Infidèle*. Malheureusement pour M. Bracco, Mme Réjane n'a point donné suite à ce projet... Aussi le jeune auteur italien ne possède-t-il point encore, parmi nous, une renommée égale à son ambition et je dirai à son mérite. Son nom me paraissant d'ailleurs appelé à s'imposer tôt ou tard au public européen, je voudrais passer rapidement en revue la partie essentielle de son œuvre littéraire, soit ses pièces de théâtre.

* * *

M. Roberto Bracco est né à Naples. A dix-sept ans, il végétait encore, modeste expéditionnaire, dans l'administration des douanes de sa ville natale. A dix-huit ans, cédant à une vocation impérieuse, il entrait dans le journalisme. Il se gaspilla quelque temps dans le reportage. Il écrivit des articles de critique, des

nouvelles, des vers en dialecte napolitain. Mais ce n'était là dans sa pensée qu'un acheminement au théâtre où il avait la conviction de trouver sa véritable voie. Il y débuta par de menues pièces sans prétention, en un acte. Ces premiers essais s'appellent : *Une aventure de voyage ; Lui, Elle, Lui ; L'article Huit.* Ce sont là de simples levers de rideau, mais déjà l'on y sent la capacité de faire mieux et comme une impatience de s'élever plus haut. Surtout on y découvre un vigoureux tempérament dramatique. Sans doute, si, comme je le crois, la postérité assigne à M. Bracco une place parmi les écrivains italiens de ce siècle, elle ne fera pas grand état de ces petits riens agréablement tournés. Mais on ne saurait dire qu'à les écrire M. Bracco ait perdu son temps. On ne devient forgeron qu'à force de battre le fer, on ne passe auteur dramatique qu'à force d'affronter la rampe. Il faut plus que de l'esprit pour faire un bon livre, disait La Bruyère, ; ainsi, pour réussir au théâtre, il faut plus que de l'esprit, plus même que le goût et l'instinct inné de la scène. Le métier d'auteur dramatique compte parmi les plus difficiles. M. Bracco le possède à fond, ayant commencé de l'apprendre par l'*a-b-c*, par le rudiment. Et c'est parce qu'il le possède à fond qu'il a pu donner par la suite une forme si vivante aux idées qu'il entreprit d'exprimer.

M. Bracco est, en effet, un adepte fervent du « théâtre d'idées ». Je dis « théâtre d'idées », de préférence à « théâtre à thèses », parce que cette expression me paraît convenir mieux au cas particulier de M. Bracco. Cet auteur prononce moins des plaidoyers qu'il ne décrit des cas psychologiques ou des problèmes sociaux. Esprit ondoyant et souple, à côté de la thèse il aperçoit aussitôt l'antithèse, et il les expose l'une et l'autre, ou l'une après l'autre, avec loyauté.

En Italie, comme en France, le « théâtre d'idées » est de création relativement récente. Il ne date guère chez nous que de l'époque romantique. Aussi les partisans attardés du classicisme montrent-ils une grande répugnance pour cette sorte de spectacles. M. Luigi Capuana, l'auteur sicilien bien connu, se fit naguère en Italie l'interprète de cette hostilité. M. Bracco, s'estimant plus visé que tout autre, riposta aussitôt. Sa réponse est fort sensée. M. Capuana reprochait aux jeunes auteurs dramatiques leurs visées trop sublimes : « Que ne vous contentez-vous, leur disait-il, d'intéresser le public et de le divertir? Pourquoi prétendez-vous encore l'instruire? L'art dramatique est une chose. La sociologie, la philosophie, la science en sont d'autres. » A ces objections de M. Capuana, M. Bracco répliqua fort justement que la sociologie, la philosophie et la science peuvent fort bien, pourvu qu'on les envisage sous un certain angle, fournir des sujets à l'art dramatique. Un auteur connaissant son métier saura imprimer aux idées une forme sous laquelle elles intéresseront le spectateur. Il justifiera de la sorte le théâtre nouveau qui, d'ailleurs, n'est pas si nouveau qu'il paraît. Et M. Bracco citait à l'appui de sa thèse Aristophane, Shakespeare, M. Ibsen.

Il oublie cet ancêtre que nous citions tout à l'heure : le théâtre romantique français avec Victor Hugo, Dumas père, George Sand et avec Dumas fils qui représente le prolongement de cette formule à l'époque contemporaine. Cet oubli me paraît d'ailleurs assez injuste, d'autant plus que M. Bracco doit beaucoup, de toute évidence, à Dumas fils. C'est du reste une observation qui s'impose à la lecture de toutes les pièces de M. Bracco dans la première partie de sa carrière et de quelques-unes de celles qu'il fit représenter à une date plus récente : elles rappellent des spectacles déjà vus, des auteurs déjà lus. On songe à Dumas fils, disions-nous.

On songe aussi à M. Ibsen, à M. Hauptmann. Et si l'on admire la forme brillante de l'écrivain italien, son habileté et, par instants, sa grâce très personnelle, on ne peut s'empêcher d'observer que ces « idées », pour lesquelles il s'échauffe si fort, sont après tout médiocrement originales. L'inspiration de M. Bracco, dans une partie notable de son œuvre, est très exclusivement livresque. Il n'aperçoit les hommes qu'à travers des ressouvenirs d'auteurs aimés.

Voici, par exemple, le drame intitulé *Una Donna* (*Une femme*). Cette pièce qui fit scandale en son temps aurait paru vieillotte en France. Combien de fois l'air de flûte qu'y module M. Bracco n'a-t-il pas déjà frappé nos oreilles ! C'est le sujet romantique par excellence : le relèvement d'une femme tombée par un amour vrai. Clelia, cette *Dame aux Camélias* napolitaine, est doublement réhabilitée à nos yeux par la passion qu'elle ressent pour son amant d'abord, par sa tendresse pour le fils né de celui qu'elle aime, ensuite. Clelia, c'est l'âme combinée de Marion Delorme et de Triboulet.

Clelia est pourvue, comme toutes ses pareilles, d'un protecteur opulent (à qui, en l'espèce, elle n'a jamais accordé la moindre faveur) et d'un amant de cœur qu'elle adore. Celui-ci s'appelle Mario et c'est un triste personnage. Empressé auprès de sa maîtresse tant qu'elle bénéficie des largesses du vieux Carsanti, il la fuit lorsqu'arrivent les jours mauvais et lorsque Clelia, enceinte de ses œuvres et abandonnée par son protecteur riche, vient frapper à la porte de son amant pauvre.

Clelia, cependant, grandit en beauté morale à mesure que Mario apparaît plus ignominieux. La maternité met à son front de prostituée une auréole nouvelle. Elle disait naguère à Mario : « Ton amour m'a transformée » (c'est le mot de Marguerite Gautier expliquant au père Duval le sentiment qu'elle éprouve pour

Armand », la voilà, maintenant, qui exalte « la puissance aveugle de cet égoïsme sublime », l'amour maternel. Dans un langage pompeux, elle analyse ses impressions : « Dès les premiers moments de la maternité, déclare-t-elle, je sentis qu'elle m'absorbait toute. A partir de l'heure où il est né, je n'ai plus eu conscience de moi-même que par les sensations neuves produites en moi par ce petit être. » Mais quelle erreur n'est-ce pas de faire tenir un pareil langage à une fille galante dont il y a tout lieu de croire qu'elle n'a jamais lu que des romans-feuilletons ! Une femme entretenue est capable, je le crois volontiers, dans certaines conditions données, de ces sentiments nobles : mais, comme elle les exprimera différemment ! Les lorettes ne parlent ainsi que dans la littérature romantique. Et c'est bien dans la littérature que M. Bracco a trouvé le sujet de sa pièce.

Le dénouement en est plus romantico-mélodramatique encore. Clelia va se jeter aux pieds de la mère de son amant. Le père Duval s'appelle dans cette pièce la signora Renzi. Et, comme le père Duval, la signora Renzi se laisse toucher. Elle élèvera le fils de son fils, mais à cette condition, qu'il ne verra jamais sa mère. Clelia accepte, comprenant qu'il n'est pas d'autre moyen de sauver son enfant ; mais, incapable de vivre loin de lui, elle s'empoisonne.....

Alexandre Dumas fils n'est pas, toutefois, le dramaturge étranger dont M. Bracco a subi le plus fortement l'influence. Cet honneur revient à M. Henrik Ibsen. *La fin de l'amour*, *Tragédies de l'âme*, ont une saveur scandinave très prononcée. C'est Anna qui se sépare de son mari parce qu'elle n'a pas trouvé chez lui « une communion d'affection vraie, entière, inaltérée, inaltérable ». C'est Catherine qui, par pure honnêteté d'âme, confesse à son mari Ludovic, sans que rien l'y

oblige, une faute restée inconnue. En présence de cet aveu, Ludovic n'hésite pas. Il pose ses conditions dans un de ces dilemmes chers à M. Ibsen qui les a empruntés lui-même à Soeren Kierkegaard : « Moi ou lui, ton mari ou ton fils ». Catherine opte pour son fils et Ludovic quitte le domicile conjugal, tandis que le spectateur songe au départ précipité de Nora, dans *Maison de poupées*.

Et c'est encore du théâtre septentrional que relève la pièce portant ce titre solennel et abstrait : *Le Droit de vivre* (*Il Diritto di vivere*). C'est un drame politique et social. Nous y voyons aux prises non plus des individus, mais des collectivités : ouvriers et patrons, salariés et capitalistes. Le prototype de cette sorte d'ouvrages, c'est la pièce de M. Hauptmann intitulée *Les Tisserands*, un chef-d'œuvre. M. Bracco — il en faut convenir, — est resté fort au-dessous du dramaturge allemand. Ses personnages ne vivent pas, ses foules ne font point illusion. Pourtant la mésaventure du héros de M. Bracco pouvait donner lieu à une poignante tragédie. *Le Droit de vivre* nous fait assister à la ruine lamentable d'Antonio Altieri, jeune inventeur génial, énergique et bon, qui, après avoir imaginé une machine merveilleuse, s'associe avec quelques ouvriers indépendants pour tirer de sa découverte tout le profit possible. Mais le richissime industriel Salviati, son voisin et son concurrent, triomphe de cet adversaire trop audacieux par la seule puissance du capital.

A force d'accumuler les détails exacts, les petits faits caractéristiques, cette idée abstraite pouvait prendre corps. La vie des ouvriers napolitains doit présenter maints aspects pittoresques. Il fallait les montrer sur la scène. Il fallait aussi — et surtout — nous expliquer en quoi consiste la machine inventée par Altieri. Il fallait — Zola n'y eût pas manqué et M. Hauptmann s'y

est également attaché — la faire fonctionner sous nos yeux, la dresser devant nous comme un symbole, comme une « bête humaine » puisqu'aussi bien elle est le personnage principal de la pièce. M. Bracco ne nous dit même pas nettement à quoi sert cette machine, ni de quelle industrie il s'agit. Des mots, des mots et encore des mots. Des anathèmes contre le capital, la société, le code, les riches, la famille ; des déclamations d'une banalité sonore et d'une abondance creuse. De tous les ouvrages de M. Bracco, celui-là est le plus vide.

* * *

J'ai hâte d'arriver aux pièces de cet auteur où se manifeste une individualité plus accusée. Ces pièces forment un groupe déjà respectable. Elles s'intitulent *Maschere* (*Masques*), *Infedele* (*L'Infidèle*), *Il Trionfo* (*Le Triomphe*).

Il s'en faut de peu que *Maschere* ne soit un chef-d'œuvre. Dans un cadre d'une simplicité classique, cette pièce met aux prises des caractères d'un surprenant relief. Luigi, au retour d'un voyage qui a duré huit mois, trouve au domicile conjugal sa femme expirée. Elle s'est suicidée le matin même. Un médecin, cependant, accouru pour les constatations légales, déclare que la défunte est enceinte de cinq mois. Désespoir et colère de Luigi. Il jure de tirer une éclatante vengeance du misérable qui, en son absence, lui a volé son honneur. Cet homme, il ne tarde pas à le découvrir : c'est Paolo, son associé et son ami. Paolo vient de se fiancer. Et c'est la nouvelle de son prochain mariage qui a poussé sa maîtresse au suicide. Luigi éprouve d'abord une joie sauvage à démasquer l'auteur de sa honte. Il le terrorise, peu s'en faut qu'il ne l'étrangle. Mais, petit à petit, la réflexion aidant, un revirement se produit dans son

esprit. Et ce revirement montre bien à quel point M. Bracco peut penser en dehors de MM. Ibsen et Hauptmann, à quel point il peut avoir par lui-même des idées originales et neuves. Le dramaturge norvégien, retraçant un conflit semblable, n'eût pas manqué de nous montrer les deux associés rompant avec éclat. Au nom de leur « conscience individuelle », ils eussent recouru à des actes extrêmes, dût-il en résulter un irréparable scandale, dussent-ils léser profondément des tiers. M. Bracco a résolu ce conflit d'une façon autrement amère, autrement originale et autrement dramatique. Luigi songe qu'après tout la révélation de l'indignité de sa femme rejaillira sur ce qui lui reste de plus cher au monde, sur sa fille Ida. Est-il bien nécessaire qu'elle apprenne — et le monde avec elle — l'indignité de la femme à qui elle doit le jour ? N'est-il pas en somme plus *héroïque* d'accepter la convention sociale et d'agir conformément au « préjugé », que de se révolter et de se faire justice à soi-même ? A ces questions qui se pressent, torturantes, Luigi répond affirmativement. Après une courte lutte, il tient à Paolo ce discours : « L'infamie commise par toi et la mère de ma fille nous unira tous deux pour toujours dans le mystère, dans la haine... (*Solennellement.*) Et sur tout ce qui s'est passé, silence ! Tu m'entends. » Et Luigi et Paolo mettent sur leurs visages des « masques » trompeurs. Ah certes ! il sera difficile de feindre toujours, toujours, mais Luigi puisera dans l'amour de son enfant la force de mentir par vertu. Et il sort pour pleurer avec Ida au chevet de la morte coupable.

Il y a dans la personnalité si complexe de M. Bracco non seulement un homme de pensée épris des graves problèmes de son temps, mais encore un moqueur très spirituel, un écrivain satirique plein de verve. Tout compte fait, l'humoriste ne serait-il pas chez lui le

personnage principal ? En vérité, on ne sait trop. Mais du moins observe-t-on que la raillerie lui a toujours bien réussi. L'*Infidèle* est une comédie débordante de saine gaieté, un petit bijou d'esprit étincelant, de grâce légère.

L'allure en est très parisienne, le ton presque « boulevardier ». On la pourrait croire issue de la collaboration de MM. Maurice Donnay et Alfred Capus. Elle a l'esprit mordant de celui-là et l'optimisme souriant de celui-ci. Le caractère des protagonistes se définit exactement par des mots d'argot parisien. Riciardi est un « mufle », la comtesse Clara « une petite rosse ».

L'*Infidèle* nous transporte dans le monde, en présence de deux êtres formés à son image, le comte Silvio et la comtesse Clara. Le comte et la comtesse ne se détestent pas, mais enfin ils ne s'adorent pas non plus. En principe, si l'on ose dire, un faux pas ne répugnerait pas trop à la comtesse. Pour l'instant, elle en est encore au « flirt », mais il ne faudrait pas grand chose pour l'entraîner au delà. Un peu par légèreté, un peu par désir de sensations inédites, elle accepte un rendez-vous chez le plus irrésistible des séducteurs professionnels, le brillant Ricciardi. Mais, dès la première entrevue, la conversation prend un ton extraordinaire et extravagant dont s'afflige et s'étonne le roué, le sceptique qui aspire aux faveurs adultères de la comtesse Clara. Celle-ci expose la situation avec une clarté absolument dépourvue d'hypocrisie : « Mon bon Gino, déclare-t-elle, je n'ai pas de temps à perdre... Je suis chez vous, entre vos mains... Ne parlez pas et procédez bien vite à la séduction. » Le séducteur s'attendait aux pâmoisons coutumières, à des soupirs, à des remords, à une résistance désespérée. Il trouve, au contraire, une proie toute prête. Cette attitude ne cacherait-elle pas un piège ?

Et Gino Ricciardi se trouble, tandis que la comtesse commence à perdre patience. Elle comptait sur des émotions délicieuses. O déception ! Elle n'éprouve rien du tout. L'ahurissement progressif de Ricciardi achève de lui rendre son sang-froid. Venue dans l'intention de se laisser séduire, elle découvre que son séducteur est infiniment peu séduisant, et elle donne libre cours à cette opinion peu flatteuse. Elle sort enfin aussi pure qu'elle était entrée. Ce dénoument renferme la moralité de la pièce. C'est une satire des gens du monde et en même temps — que M. Bracco l'ait voulu ou non — c'est une amusante parodie de la « littérature de mœurs élégantes » en tout pays. Comme M. Bracco montre bien la vilenie de l'adultère riche ! Comme il ramène à leurs justes proportions les Lovelace de la vie de club et de château ! Ces séducteurs professionnels, quelle piteuse figure ils font en présence d'une femme intelligente ayant quelque défense ! Dans une scène de réconciliation finale, Clara l'avoue franchement à son mari : « Je devais choisir pour amant un homme qui me plût autant que toi. J'ai cherché et, malgré moi, j'ai dû te choisir. Si j'étais la femme d'un autre, tu serais mon amant. Tu es le seul homme avec qui je puisse te trahir. »

Et c'est encore une pièce satirique que ce *Trionfo* qui fonda définitivement la renommée de M. Bracco. Le croirait-on ? Il dirige maintenant ses traits contre la conception germanico-scandinave de l'amour, contre certain platonisme intellectuel qui sévit surtout dans le nord et auquel Tolstoï a parfois aussi sacrifié. Que penser d'une telle palinodie ? En vérité, on ne saurait trouver un génie plus instable que M. Bracco. Le voilà aux antipodes de son point de départ. Nora, la ridicule héroïne du *Triomphe*, c'est un peu l'Anna Mahr des *Ames*

solitaires d'Hauptmann, poussée à la charge. On se rappelle peut-être le conflit exposé dans cette pièce de l'auteur silésien. Johannès Vockerat, philosophe mal marié, époux légitime d'une femme prosaïque et vulgaire, se compare à « Pégase sous le joug » et gémit de ne pas trouver dans son entourage quelque grande âme, sœur de la sienne. Le hasard vient en aide à son impatience. Cette « camarade idéale » dont il rêve, il la rencontre en la personne de Mlle Anna Mahr. Le philosophe et l'étudiante émancipée se livrent à d'interminables et profonds colloques où ils reconstruisent la société, transforment et rajeunissent le mariage. Ils annoncent « une forme nouvelle, supérieure, de l'union entre l'homme et la femme », une époque où « l'élément bestial ne prendra plus la première place, ou la bête n'épousera plus la bête, mais un être humain un autre être humain ». Johannès et Anna sont-ils dans l'idée de l'auteur des personnages sympathiques et qu'il faut prendre au sérieux ? Il y a lieu de le croire. En tout cas leur adultère intellectuel trouve en M. Hauptmann un observateur plein d'indulgence. De sorte que le dramaturge allemand s'est montré dans cette pièce plus ibsénien qu'Ibsen. Ainsi M. Bracco, dans certaines œuvres que nous avons analysées, s'était montré plus ibsénien que M. Hauptmann. Mais cette crise, au moment où il écrivit le *Trionfo*, était surmontée. Avec cette dernière pièce, M. Bracco revient au véritable esprit de sa race, à qui la conception de l'amour platonique et du mariage intellectuel des âmes reste médiocrement accessible. Voici, en deux mots, le cas psychologique analysé dans *Le Triomphe*. Lucio Saffi se remet péniblement d'une maladie de langueur dont il a pensé mourir. Pour tromper l'ennui de la convalescence, il a pris comme confidente une jeune personne tombée du ciel et dont nul ne sait rien, Nora. Saffi entretient avec Nora des

rapports identiques à ceux de Johannès Vockerat avec Anna Mahr. Leur amour se nourrit de spéculations et se repaît de métaphysique. Tous deux professent un souverain mépris pour le « culte de la forme ». Lucio se glorifie en ces termes de n'avoir jamais donné un baiser à Nora : « Ma bouche n'a jamais défloré la sienne. » Rien de plus désobligeant que cette parodie de l'amour sur les lèvres des deux jeunes gens. L'intention ironique de M. Bracco ne fait aucun doute.

Le troisième et quatrième acte se déroulent à la campagne. Changement à vue dans l'âme éthérée de Nora. La vie en pleine nature, le parfum des fleurs, la langueur des soirs égarent son austérité. Elle écoute les voix tentatrices qui parlent dans les nuits chaudes, et un jour enfin, oubliant Lucio et « l'imposture des formes », et toute philosophie, elle cède au désir brutal du peintre Giovanni. Tout d'abord, en découvrant ce forfait, Lucio Saffi éprouve une douleur atroce. Mais, peu à peu, il surmonte sa déception. La nature agit sur lui aussi, et il en vient à excuser, à approuver Nora. C'est la revanche des sens sur l'esprit, de l'amour physique sur l'amour idéal, c'est un spirituel pied de nez de Naples la Voluptueuse à Cristiania la Puritaine. C'est plus qu'un triomphe, c'est une apothéose de la chair qu'il est permis d'estimer excessive.

Et pourtant, c'est peut-être dans cette pièce que se révèle le plus exactement la véritable nature de M. Bracco. C'est du moins sous un jour très semblable qu'il se montre dans ces deux volumes de nouvelles : *Donne* (*Femmes*) et *Il Diritto del amore* (*le Droit de l'amour*). La femme apparaît le plus souvent dans ces récits comme un être coquet et léger, inconsciemment trompeur, perfide sans le vouloir. L'homme y figure comme un animal voluptueux, inconstant et polygame par instinct... au demeurant le meilleur fils du monde.

Les uns et les autres vivent pour aimer, pour « far all'amore », selon la jolie expression italienne qui revient fréquemment sous la plume de l'auteur. Redoutant la vieillesse, ils se dépensent follement, de peur qu'il ne leur reste quelque chose à apprendre quand sonnera l'heure de l'irrémédiable départ.

On le voit, cette humeur-là diffère étrangement des sentiments exprimés par M. Bracco dans ses premiers ouvrages dramatiques. Son idéal, je le crains, a perdu en beauté morale. Clelia pensait avec bien plus de noblesse que Paolina, la mendiante — sympathique, assurément, mais peu chaste — de *Sperduti nel buio* (*Perdus dans le brouillard*), le dernier drame de M. Bracco. Malgré tout, les plus récentes créations de cet écrivain me paraissent marquer un grand progrès. Elles sont d'un dessin plus ferme, d'une touche plus sûre. Si elles sont d'un auteur qui continue de se chercher, elles ne sont plus d'un auteur qui prend pour siennes les idées des autres. Car c'est une observation qui s'impose : maître de son art, M. Bracco ne l'est pas encore de sa pensée. On aurait tort, d'ailleurs, de lui en faire un crime. Sa versatilité prouve sa sincérité. Et il faut à un écrivain beaucoup d'esprit, même un certain courage, pour se renouveler ainsi et se contredire, d'une année à l'autre, avec une verve à ce point soutenue.

15 décembre 1902.

XI

HUMORISTES ITALIENS :

MM. LUIGI PIRANDELLO et ALFREDO PANZINI

I

Une règle de l'art d'écrire exige que tout auteur définisse avec soin les termes obscurs qu'il se propose d'employer. Cette règle assurément est judicieuse. Elle ne laisse pas toutefois de me plonger, dès le seuil de cette étude, dans un embarras cruel. Qu'est-ce, en effet, qu'un humoriste ?

D'innombrables définitions ont été proposées. J'en cite, pour mémoire, quelques-unes parmi les plus connues : « La qualité du véritable humoriste, écrit Thackeray, c'est de rire et de faire rire ». « Si un auteur me fait rire, écrit un autre Anglais, il est humoristique ; s'il me fait pleurer, il est pathétique ». Plus précise, la définition suivante, souvent citée : « L'humour consiste à parler lugubrement des choses plaisantes et plaisamment des choses lugubres » ; plus nette enfin et plus rigoureuse encore, cette antithèse distinguant avec bonheur entre l'esprit et l'humour : « L'esprit rit des choses, l'humour rit avec elles ». De ces définitions on pourrait composer, je crois, une définition unique et à peu près « adéquate » ; mais, pour l'instant, laissons cela. De toutes les formules citées,

j'entends seulement tirer aujourd'hui cette conclusion : qu'il n'est rien, quoiqu'on prétende, qui interdise absolument l'humour au génie latin ni au génie allemand. L'humour est universel comme il est éternel.

Est-ce à dire, maintenant, qu'il se manifeste sous une forme identique dans tous les pays ? Il s'en faut de beaucoup. Le rire littéraire, suivant les lèvres où il éclate, rend un son fort différent. Vous connaissez le mot célèbre : « Ils (les Anglais) s'amusent moult tristement à la façon de leur pays ». Cette boutade livre la clef des procédés ordinaires de l'humour britannique. L'humour allemand est autre chose encore. Un Genevois observe assez justement qu'il reflète « l'idéalité » traditionnelle du génie germanique : « Il quitte sans cesse le séjour de la réalité pour s'élever dans les nuages[1] ». Très différent encore du rire littéraire allemand le rire littéraire français tel qu'il se manifeste chez nos contemporains éminents. Les histoires philosophiques de M. Anatole France, les « bonnes blagues », si j'ose ainsi paler, de M. Courteline, les chroniques de feu Aurélien Scholl, autant de notes différentes au clavier sonore du rire national. Éclatant et varié, il semble spontané et naturel entre tous. Il y aura toujours dans les Gaules des auteurs comiques et des conteurs gais. « La France, affirmait Stendhal, est la patrie du rire ». Il ajoutait : « comme l'Italie est celle des Beaux-Arts ».

Cette distinction entre la France et l'Italie se trouve dans un opuscule posthume de Stendhal, l'*Essai sur le rire*. L'auteur de *La Chartreuse de Parme* s'y livre à des remarques d'une extrême finesse sur le sujet qui nous occupe. S'essayant à caractériser le rire italien,

1. Cité par M. F. Baldensperger : *Les définitions de l'humour* (une brochure). Nancy, 1900.

il commence par établir que la gaieté est moins répandue en Italie qu'en France : « La nation française, écrit-il, est vive, légère, souverainement vaniteuse, surtout les Gascons et les gens du Midi. Cette nation semble faite exprès pour le rire au contraire de l'italienne, nation passionnée, toujours transportée de haine ou d'amour, ayant autre chose à faire que de rire. » Cette ardeur sombre, cette gravité italiennes n'étaient pas pour déplaire à Stendhal. Mais ces passions profondes ont leurs inconvénients. Et Stendhal les note avec loyauté : elles engendrent chez l'Italien une « lenteur d'esprit » très apparente. Le rire français comporte cent nuances exquises. On les ignore de l'autre côté des Alpes. « On rira plus souvent, observe Stendhal, en France, on rira plus profondément en Italie ». Tout cela est vrai encore. On ne rit guère que du bout des lèvres sur le boulevard, mais on y rit de tout et toujours. On rit moins constamment outre-monts, mais on y rit à gorge déployée. Stendhal insiste sur ce fait qu'au théâtre on aime beaucoup plus la bouffonnerie en Italie qu'en France. Et il conclut : « C'est un soulagement ». Dans le roman, la bouffonnerie est moins commune. Et Stendhal en eût sans doute convenu. Pourtant on observe aujourd'hui, dans le groupe clairsemé des conteurs humoristiques italiens, quelques figures originales : Alberto Cantoni, mort récemment et qui fut personnel entre tous, M. Adolfo Albertazzi, plaisant parfois, grave plus souvent, également ingénieux dans l'un et l'autre cas ; enfin, parmi les auteurs de la génération montante chez qui la tendance humoristique s'accuse le plus nettement, il convient de mettre hors pairs MM. Luigi Pirandello et Alfredo Panzini.

II

M. Pirandello, qui est Sicilien, comme MM. Verga, Capuana, Rapisardi, a débuté naguère par quelques ouvrages en vers, très purs de forme, très personnels de pensée, très ardents d'inspiration, mais où l'on chercherait en vain des traces d'humour. A quel accident devons-nous la métamorphose de ce poète lyrique en un conteur plein d'ironie ? Le problème a son intérêt. M. Pirandello, toutefois, n'ayant pas jugé à propos de nous renseigner, nous n'insisterons pas. Tout comme un de ses plus divertissants personnages, Don Alcozèr, M. Pirandello se sera dit peut-être : « Il y a dans la vie de quoi rire et de quoi pleurer. Contraint de choisir entre les pleurs et le rire, j'opte pour le rire ». Mais alors que Don Alcozèr se résolut à ce parti si sage dans sa vieillesse seulement, M. Pirandello, plus précoce, a vu clair dans la vie dès l'adolescence...

La gaieté de M. Pirandello n'est du reste qu'un vernis superficiel, un trompe-l'œil, une attitude purement littéraire. Comme le rire de Don Alcozèr, le rire de M. Pirandello est prémédité, réfléchi, voulu. C'est le rire nerveux du désespéré qui se tient à quatre pour ne pas pleurer. M. Pirandello, à le bien comprendre, est même dévoré de tristesse, et non point d'une tristesse élégante, élégiaque et détachée. La tristesse de M. Pirandello se fonde sur des arguments solides. C'est une tristesse philosophique, c'est le pessimisme dans toute sa plénitude et dans toute sa désolation. L'humour, chez cet écrivain, consiste donc bien à raconter gaiement des événements lugubres ou encore à exprimer, sous une forme plaisante, des avis

désespérés. L'âme de cet auteur gai est essentiellement tragique.

Pessimiste, M. Pirandello trouve encore moyen d'aggraver son cas par un scepticisme fièrement avoué. « Pessimisme », « scepticisme », ces mots paraîtront peut-être ambitieux, appliqués à l'œuvre d'un humoriste. Je les emploie pourtant sans le moindre scrupule. Il y a beaucoup de fond dans les courts et gracieux récits de M. Pirandello. Doué d'une forte culture littéraire et philosophique, cet auteur ne raille pas à vide et sa verve ne s'exerce pas sur le néant. Et puis il aime à contempler l'univers de haut. Il se divertit à considérer les choses passagères au point de vue de l'éternité. Philosopher, si l'on me passe cette expression, « à propos de bottes », il n'a pas de plus grand plaisir.

Observons d'un peu plus près les sentiments de ses personnages et tâchons d'en tirer quelques lumières sur notre auteur. M. Pirandello, nous l'avons dit, pense de la vie le plus grand mal : « C'est une triste usurière, écrit-il, qui fait expier par mille maux quelques rares instants de joie ». Aussi le sage, dont les *Nouvelles du monde*[1] reproduisent le journal intime, n'hésite-t-il pas à s'exprimer comme suit : « Considérant que si la joie m'était accordée de revoir en pleine jeunesse le saint visage de ma mère, je devrais éprouver le deuil de la perdre encore une fois ; considérant, d'autre part, etc., etc..., je dis : *Non, cela peut suffire ainsi ; vivre une fois, c'est trop encore.* » On nous a enseigné, sur les bancs de l'école, que l'individu forge sa destinée. On a bercé notre enfance de cette maxime : « Vouloir, c'est pouvoir. » Mensonge et duperie ! Il se dégage des récits de M. Pirandello cette opinion peu consolante que nous ne pouvons rien

1. *Beffe della morte e della vita* (1re série). Florence, 1902.

contre le sort. Des forces aveugles nous mènent. Notre bonheur ou notre malheur, le succès ou la ruine, dépendent d'éléments impondérables sur lesquels la volonté n'a aucune prise. « Une mouche obstinée, déclare Grilli[1], un mouvement que tu fais pour chasser cette mouche, peuvent d'ici à six, dix, quinze ans engendrer Dieu sait quelle catastrophe. »

Cette conception sinistre de l'univers n'est point, comme on sait de reste, particulière à notre temps. Mais les hommes d'autrefois se consolaient assez généralement des tristesses de la vie présente par la perspective des ineffables délices qui les attendaient après la mort. Hélas ! Cette espérance va s'évanouissant, ce palliatif a perdu sa vertu bienfaisante. « Le monde a marché, bien ou mal, écrit M. Pirandello. Et Dieu est resté en arrière. Mieux éclairés ou moins clairvoyants au contraire, les hommes d'aujourd'hui ont déclaré la guerre aux religions. Tout au plus Dieu continue-t-il de suffire aux pauvres diables de la campagne, dont on ne saurait dire qu'ils ont de grandes prétentions. » Mais comme il faut une idole aux masses, les hommes adorent aujourd'hui la science. Or, la science — c'est toujours M. Pirandello qui parle — ne saurait remplacer la foi. A mesure que s'étend le cercle des connaissances humaines, il semble, d'après lui, « que le mystère de la vie devienne plus épais ». « Je crois, déclare un de ses personnages, que nos fameuses découvertes sont pour beaucoup dans le malaise des hommes. On aime ses enfants à proportion des soucis et des peines qu'ils causent. Il en va ainsi de la vie » (*Nouvelles du monde*). Cette idée tient tellement à cœur à l'humoriste sicilien qu'il y revient dans

1. Dans la nouvelle intitulée *Se* (*Beffe della morte*, etc., ouvrage cité).

son récent roman, *Feu Matthieu Pascal*[1]. « Oh ! pourquoi, s'écrie son héros, les hommes mettent-ils tant d'empressement à compliquer leur existence ? Pourquoi ce bruit de machines ? Et que fera l'homme quand les machines feront tout ? Comprendra-t-il alors que le prétendu progrès n'a rien à voir avec le bonheur ? Toutes ces inventions dont la science croit enrichir l'humanité ne nous donnent, en réalité, aucune joie. » Les philosophes de notre temps ont coutume de choisir entre deux maîtres, Dieu et la science, et de servir celui qu'ils ont élu avec une dévotion d'autant plus ardente qu'elle est plus exclusive. Entre ces deux illusions, la science et la foi, M. Pirandello refuse de choisir. Plus simplement, il les renie l'une et l'autre.

Il semblerait logique que cet implacable ennemi de la vie aspirât de tous ses vœux au néant. Mais non. Les aigres bonshommes de M. Pirandello craignent la mort autant qu'ils dédaignent l'existence. Et de cet état d'esprit je renonce à citer des témoignages.

Tant la chose en preuves abonde.

L'œuvre de M. Pirandello est toute pleine du trouble qu'excite chez les plus vaillants le voisinage de la « Camarde ». Résumez en quelques lignes ses récits et vous serez étonné de la place tenue par la *mort* dans vos analyses. Deux volumes de M. Pirandello portent ce titre collectif, *Farces de la vie et de la mort*, et vous pouvez m'en croire sur parole, les farces funèbres l'emportent par le nombre et la saveur. M. Pirandello à écrit en outre deux petits romans : *Il Turno* (*Chacun son tour*) et *Feu Matthieu Pascal*. Dans l'un et dans l'autre, la mort joue de nouveau un rôle capital. Quel

1. *Il fu Mattia Pascal*, Rome. Edition de la *Nuova Antologia*, 1904.

singulier humoriste que M. Pirandello ! Et comment donc s'y prend-il pour nous faire rire avec de si lugubres histoires?

Pour être complet et pour n'y pas revenir, je mentionne tout d'abord certains procédés humoristiques, peu dignes du talent de cet auteur, et dont on s'étonne de le voir user. Je songe aux rixes, aux batteries, aux pugilats qu'il décrit avec complaisance. L'homme est ainsi fait que les coups de pied essuyés par autrui ont toujours eu le don d'exciter son hilarité. M. Pirandello croit trop, à mon goût, à la cocasserie des coups de pied et des coups de poings. Il y a, dans *Feu Matthieu Pascal*, une scène où deux vieilles femmes, Zia Scolastica et la veuve Pescatore, après avoir échangé des propos fort malsonnants, finissent par se crêper affreusement le chignon. L'avouerai-je? J'ai peu goûté ce récit. Et je n'ai pas trouvé grand sel non plus à cette scène de *Il Turno* où un amoureux transi répand longuement, trop longuement, un verre de sirop sur la robe de la mariée..... Paul de Kock triomphait dans le récit d'accidents semblables..... M. Pirandello, et je l'en félicite, ne fait pas oublier Paul de Kock.

Je n'y mets aucune pédanterie, vraiment. Mais, en recourant à ces moyens, M. Pirandello déroge. Quand il puise son comique à des sources plus pures, quand il se contente de tracer de spirituels croquis, doucement railleurs, finement malicieux, combien n'est-il pas supérieur ! M. Pirandello a créé une riche galerie d'originaux et d'excentriques. En deux coups de crayon, il dessine des silhouettes, tantôt gracieuses, tantôt falotes et que l'on n'oubliera pas. Parfois, comme certains romanciers russes, il aggrave la drôlerie de ses personnages d'une difformité physique ; mais alors, de nouveau, je l'estime moins. C'est lorsqu'il se borne à dépeindre la cocasserie morale

qu'il donne vraiment toute sa mesure. Son marchand de pantins (*La Peur du sommeil*), mieux encore son Vetti (*L'Antique Bon Dieu*), qui ruiné et chassé de sa maison de campagne en est réduit à villégiaturer dans les fraîches églises de Rome, sont des figurines délicieuses. Il y a dans l'humour de M. Pirandello un peu de cette ironie supérieure où se complaisaient les romantiques allemands. Cet auteur n'est pas dupe de ses inventions. Il veut bien rire avec ses personnages, mais entre eux et lui il entend garder les distances. Et de même qu'il se laisse aller à railler ses créatures, il lui arrive de céder au plaisir de se moquer un peu, oh très peu ! du public. Je ne crains pas pour ma part cette attitude, mais tout le monde ne partage pas mon indulgence. Ce penchant pourrait à la longue desservir M. Pirandello. Je crois charitable de l'avertir, au cas où nul autre ne s'en serait avisé avant moi.

Nous n'avons pas achevé d'énumérer tous les éléments dont se compose l'humour de cet auteur. C'est encore, comme il est naturel, aux *situations* que les récits de M. Pirandello empruntent leur caractère plaisant. Après les analyses que j'en ai faites, on me croira sans doute sur parole si j'affirme que les histoires franchement, simplement gaies, sont rares dans l'œuvre de cet humoriste. De même qu'il y a quelque chose de caricatural dans tous ses personnages, il y a toujours de l'outrance dans ses récits. Jusqu'à la fin, c'est un *crescendo* constant dans le bouffon, une gradation savante dans le burlesque et le grotesque. Entre les divers dénouements possibles, M. Pirandello choisira le plus cruel et le plus humiliant, celui qui montre l'homme en contradiction flagrante avec lui-même, l'homme jouet de la destinée, pantin décevant, mais divertissant par l'excès même de son orgueil et par le désaccord qui s'étale entre ce qu'il rêve et ce qu'il accomplit. A de

tels spectacles, l'âme ne saurait puiser ni le goût de la vie, ni le goût de l'action ; mais le meilleur écrivain du monde ne peut donner que ce qu'il a. Un humoriste n'est pas un professeur d'énergie.

A ceux qui demanderont aux livres de M. Pirandello un plaisir purement intellectuel, cet auteur réserve de délicieux instants. Peut-être sa tournure d'esprit très « littéraire » et, décidément, un peu méphistophélique l'empêchera-t-elle de conquérir ce qu'on appelle « le grand public ». Mais, pour ces mêmes raisons qui tiendront la foule éloignée, M. Pirandello est sûr de plaire aux délicats, aux raffinés. Il est des talents plus vigoureux. J'en sais peu de plus distingués.

III

Il y a humour et humour... On cite volontiers en Italie M. Alfredo Panzini tout de suite après M. Pirandello parmi les jeunes humoristes les mieux doués ; mais, entre le Sicilien dont nous venons de passer l'œuvre en revue et le Lombard dont nous allons nous occuper, il est des différences essentielles. Et tout d'abord, M. Panzini n'est pas constamment sarcastique. Il tempère l'ironie par le sentiment, il passe du grave au gai, du plaisant au sévère par d'insaisissables nuances. Sur un fait divers tout juste décent il brodera un véritable conte moral (*Le Triomphe du Mari de Clodio*), parfois même il oubliera son renom d'humoriste et il écrira un récit spirituel et fin, mais où la note ironique ne résonne que par accident et comme en sourdine (*Le Triomphe de la Plume de héron*). M. Panzini n'est point un nihiliste militant, comme M. Pirandello. Il y a de l'indulgence, de l'émotion, une

bonté attendrie dans son sourire. N'exagérons pas, toutefois. M. Panzini n'a rien de l'optimiste béat. Idéaliste impénitent, il s'en faut même de beaucoup que le train du monde le satisfasse. Il n'aperçoit dans la vie, comme il convient, qu'une assez médiocre institution et dans l'humanité une chose fort imparfaite. M. Panzini met dans la bouche d'un de ses personnages (*La Chienne noire*) des propos très significatifs sur la répugnance instinctive des hommes à l'égard du Bien. Un généreux utopiste a commis l'irréparable sottise de s'embarquer dès la jeunesse sur le « Navire de la vertu ». Sitôt en pleine mer, il découvre sa solitude et il a peur. M. Panzini cependant le gourmande doucement : « Pensais-tu donc, lui demande-t-il, trouver des compagnons de voyage sur le *Navire de la vertu?* Le *Navire de la vertu*, sache-le, n'embarque pas de passagers, et nul port ne s'ouvre devant lui. Seule, l'île d'Utopie parfois l'accueille! » La suite du récit achève de nous éclairer sur les sentiments de l'auteur. A mesure qu'il avance dans la vie, l'hôte solitaire du *Navire de la vertu* voit s'évanouir une à une ses illusions généreuses. Professeur dans un lycée, il observe le mal à sa source. De quelle boue est donc pétrie une âme d'enfant! Au modeste restaurant où il prend ses repas, il raconte un jour, dans l'excès de son indignation, ses douloureuses expériences avec un tel fracas de révolte que le cuisinier en délaisse ses fourneaux et s'élance, curieux de connaître l'auteur d'un tel scandale. Il arrive à point pour surprendre ce discours du maître d'école désabusé : « Ecoutez bien ce que je vous dis : les hommes pourront voler dans les airs, rendre la nuit lumineuse comme le jour, pénétrer tous les secrets de l'âme et de la nature, prolonger la vie pendant plusieurs siècles, faire travailler le soleil et les marées au lieu de leurs semblables, dompter et réduire à leur service les tempêtes

et les tremblements de terre, oui, tout cela est possible; mais nous n'avons pas amélioré jusqu'ici l'âme humaine; nous ne l'améliorerons pas davantage à l'avenir. Et alors, qu'importe tout le reste? » A ces propos sibyllins, le cuisinier abasourdi secoue la tête : « Vous voulez rire », murmure-t-il entre ses dents. Et il regagne ses fourneaux... Ainsi fait l'humanité aux discours des apôtres qui tentent de l'arracher à sa torpeur : elle écoute un instant, distraite, pour réintégrer, sitôt après, avec un haussement d'épaules, sa nauséabonde cuisine.

M. Panzini, comme on peut voir, trace de la vie contemporaine un tableau fort peu séduisant. Il aime à considérer les individus sous leur aspect social. Et l'on sait de reste qu'ils ne gagnent pas à être envisagés sous ce jour-là. Qu'ils soient nobles ou bourgeois, prêtres ou laïcs, M. Panzini, aussi bien, les méprise cordialement. En veut-on des exemples? *Le Triomphe du Mari de Clodio* montre les gens du monde sous un jour odieux. Un de ces raisonneurs à qui M. Panzini aime à souffler ses avis les définit ainsi : « une caste à qui le luxe, la richesse, l'oisiveté, l'excès de nourriture et de boisson créent peu à peu une atmosphère d'une incroyable immoralité, où ils cessent de distinguer ce que nous distinguons, vous et moi, et ce que distingue après tout le peuple qui travaille et qui souffre ». Ceux du tiers ne sont pas mieux traités. Leur hypocrisie, leur bas utilitarisme sont flétris avec énergie dans *Le Triomphe de la Morale* et dans ces *Considérations d'un père de famille* que publia la *Nuova Antologia*[1] et qui sont peut-être, dans le genre philosophico-humoristique, ce que M. Panzini a écrit de plus personnel.

Mais c'est encore aux gens d'extrême-gauche que

1. Livraison du 1er janvier 1904.

M. Panzini réserve ses traits les plus acérés. Dans ces mêmes *Considérations d'un père de famille*, où il moquait si agréablement les bourgeois, il prend à partie les révolutionnaires et les met finement en contradiction avec eux-mêmes. Ses railleries à l'adresse de la presse socialiste d'Italie, fulminant en première page contre le luxe des riches, s'attendrissant à la troisième sur « les diamants de Mlle Cléo de Mérode », sont pleines de bon sens. Et non sans justesse, M. Panzini conclut : « Tant que ces petits faits se produiront sans exciter l'indignation générale, tant qu'ils seront considérés comme tout naturels, tant qu'on n'y verra rien que des manifestations logiques de l'individualisme, ne te laisse pas effrayer par les grèves... Quelques titres de Bourse pourront baisser, d'autres, au contraire, monteront ».

L'opinion détestable de M. Panzini sur ses contemporains se découvre enfin comme en un tableau synoptique dans *Les Trois Chances de M. l'Avocat*. Semelli, pauvre diable en quête de travail, va trouver tour à tour avec des lettres chaleureuses un député ministériel, un abbé, le directeur d'une feuille socialiste. Tous trois lui prodiguent de bonnes paroles, mais tous trois finissent par l'éconduire avec des formules diverses, d'ailleurs finement contrastées, chacun agitant sa marotte selon sa folie particulière. L'éloquence pontifiante du député, l'onction venimeuse de l'abbé, la rhétorique creuse, la fausse philanthropie du révolutionnaire sont parodiées dans le récit de M. Panzini avec beaucoup d'art et d'esprit.

Donc, l'humanité prise en bloc ne vaut rien ; mais toute règle souffre des exceptions, des exceptions qui la confirment. On découvre de loin en loin des hommes qui consolent de l'homme. A considérer la vertu de quelques-uns, M. Panzini oublie l'ignominie du plus grand nombre. Et c'est en quoi son ironie

diffère de celle de M. Pirandello. A pratiquer la charité dans une société dévorée d'égoïsme, on joue sans doute un rôle de dupe, mais il est noble, mais il est généreux de se sacrifier. Aux êtres naïfs et faibles, honnêtes et bons, M. Panzini prodigue largement sa sympathie et leur ménage dans ses récits une place d'honneur. Il serait inexact, comme nous l'avons dit plus haut, de ranger M. Panzini parmi les optimistes, mais il y a dans sa vision de l'univers une douce philosophie, une bonhomie affectueuse qu'il importe de mettre en évidence. On rencontre dans ses récits des hommes désintéressés, des femmes vertueuses, des amants sincères. Dans *Leuma e Lia* [1], il raille « l'infection idéaliste » à laquelle on soumet les enfants dans les écoles et dont la vie, d'ailleurs, les guerit assez vite, mais ses sympathies évidentes vont à ceux qui ne guérissent pas tout à fait. Les préférences de M. Panzini s'aperçoivent clairement dans *Leuma e Lia*. L'auteur met en regard dans ce récit deux personnages incarnant deux conceptions de la vie de tous points opposées : Astese, le politicien ambitieux, l'homme d'action brillant, mais parfaitement égoïste, et Leuma, l'ermite contemplatif et bienfaisant, résigné à ne rien faire ici-bas qu'un peu de bien, en répandant parmi ses paysans « l'Evangile du bon sens et de la justice ». La supériorité du rêveur obscur sur le politicien notable se dégage avec évidence de cette jolie nouvelle. L'amour que M. Panzini marque aux « humbles », l'honnêteté foncière de ses récits et leur fraîche poésie, tout ce qu'on pourrait appeler enfin l'idéalisme humoristique de cet auteur évoquent le souvenir de l'Anglais Dickens et d'un écrivain italien trop tôt disparu, Emilio De Marchi. Le culte de la beauté

1. *Piccole storie del mondo grande*, Milan, 1901.

morale possède en M. Panzini un grand-prêtre à la fois fervent et malicieux. C'est un homme de bon conseil, un écrivain de bonne compagnie. Honnête sans lourdeur, édifiant sans cuistrerie, satirique sans fiel, il fait entendre un langage qui charme d'autant plus qu'il est aujourd'hui devenu plus rare.

Malheureusement, la forme chez cet écrivain ne vaut pas le fond. Ses récits manquent d'unité, de cohésion et d'harmonie. On dirait des édifices disparates, munis encore de leurs échafaudages. La façade peut-être en est belle ; mais on la distingue mal. Les histoires de cet auteur cheminent avec une excessive lenteur. On va cahin-caha, avec des à-coups, des arrêts, des retards. On marche, mais à une allure de train de banlieue. Et c'est grand dommage, car M. Panzini tient des propos excellents et qui mériteraient d'être exprimés sous une forme elle-même excellente. J'enrage, en vérité, de voir cet avocat du bon Dieu plaider moins bien sa cause que tel avocat du diable.....

Mars 1905.

XII

TROIS FEMMES DE LETTRES ITALIENNES

Mmes GRAZIA DELEDDA, « TERESAH » AMELIA ROSSELLI

I

Le mouvement féministe n'en est encore qu'à ses débuts et, déjà, il a remporté maintes victoires. On peut railler les excès où il tombe, on peut réprouver certaines clauses du programme de ses adeptes les plus avancés comme contraires au rôle assigné à la femme par la nature : on ne saurait méconnaître pour cela les progrès qu'il a réalisés, les réformes, grâce à lui, acquises. Un de ses plus heureux résultats aura été sans doute d'assurer au sexe le plus faible un droit de cité trop longtemps contesté dans la république des lettres et des arts. Il est, en effet, tout un ordre de questions, aujourd'hui plus que jamais controversées, sur lesquelles il importe que les femmes se prononcent et s'expliquent. La littérature est-elle autre chose qu'un *cahier des doléances* éternellement ouvert aux plaintes du troupeau humain? Pourquoi les femmes à leur tour ne confieraient-elles point à ces *cahiers* leurs griefs et leurs espérances? Qu'elles soient admises à décider, dans la mesure où il est juste, des destinées à venir de l'humanité! « Que l'autre partie aussi soit entendue! »

La littérature féminine s'est considérablement déve-

loppée en Italie depuis une trentaine d'années. En même temps que ce pays achevait sa transformation politique, les femmes y prenaient à la vie nationale une part plus active ; elles se multipliaient dans les professions libérales, elles rivalisaient avec l'homme dans les beaux-arts, elles cultivaient avec succès les lettres. Le public français n'est pas sans connaître celles qui méritent le mieux d'être connues. Il a suivi avec intérêt Mme Mathilde Serao, soit qu'elle décrivît Naples, ses splendeurs et ses misères, soit qu'elle versât sur les malheurs de Sœur Jeanne de la Croix des larmes chrétiennes. Il connaît — de réputation, tout au moins — la poésie tourmentée d'Annie Vivanti ; on a traduit pour son édification les chants de révolte d'Ada Negri ; on lui a indiqué le sens de la campagne vigoureuse entreprise par Neera contre le féminisme révolutionnaire au profit du féminisme raisonnable. Il n'est pas sans avoir entendu parler de « Fulvia », de « Jolanda », de Mme Clarice Tartufari. Il a reconnu et goûté, dans les livres italiens comme dans les livres français de Mlle D. Melegari, une pensée généreuse et forte.

Mais en dehors de ces noms-là, aujourd'hui consacrés, il est en Italie quelques femmes de lettres, nouvelles venues, qui ne sont point connues encore comme elles mériteraient de l'être. C'est à trois d'entre elles, choisies parmi l'élite de ce groupe, à Mmes Grazia Deledda, « Teresah » et Amelia Rosselli, que l'étude suivante est consacrée.

Il y a dans la physionomie littéraire de Mme Grazia Deledda quelque chose qui la différencie nettement de ses pareilles. Les femmes auteurs de nos jours ont pour la plupart d'amples et solides connaissances. Plusieurs d'entre elles possèdent un brevet d'institutrice : avant d'écrire pour les grandes personnes, Mmes Ada Negri et Neera enseignèrent de petits enfants.

Mme Grazia Deledda n'a point passé par là. Venue au monde à Nuoro, en Sardaigne, elle vécut sa jeunesse parmi des gens fort simples, dans un petit monde où le bruit des idées nouvelles n'arrivait qu'amorti et sous forme d'échos très lointains. L'instruction qu'elle reçut fut suffisante, mais suffisante seulement. Ce n'en fut pas moins une vocation impérieuse qui inclina Mme Grazia Deledda vers la poésie. Alors que la « littérature » est trop souvent, et surtout chez les femmes, une « carrière » adoptée après réflexion, en vertu de considérations utilitaires, les écrits de Mme Grazia Deledda ont jailli naturellement de son âme. Il y paraît, et c'est une raison de leur charme. Nulle rhétorique dans ses romans, nul apprêt. A leur spontanéité ils doivent une saveur, une verdeur, une fraîcheur incomparables. Grazia Deledda écrit comme l'oiseau chante : par don de nature et par la grâce de Dieu.

Elle décrit ce qu'elle connaît et cela seulement. C'est pourquoi elle décrit si bien. Sarde de naissance et d'éducation, Sarde de cœur et d'âme, Grazia Deledda se borne à peindre et à chanter sa petite patrie. Ce que MM. Verga et Capuana ont fait pour la Sicile, M. Gabriel d'Annunzio pour les Abruzzes, M. Fogazzaro pour la Lombardo-Vénétie, Mme Grazia Deledda l'entreprend pour la Sardaigne. C'est même un accident digne de remarque qu'une œuvre à ce point « régionale » acquérant si vite dans la littérature universelle un rang si honorable.

On connaît mal la Sardaigne. Les Italiens sont les premiers à en convenir. C'est une île lointaine dont les habitants se suffisent à eux-mêmes. De l'insulaire, ils ont le particularisme ombrageux, le caractère énergique. Bien que fort attachés politiquement à la mère patrie, les Sardes ont leurs mœurs et leurs usages qui n'appartiennent pas au reste du royaume. On trouve d'ailleurs en Sardaigne des éléments arabes et des éléments

espagnols mêlés à l'élément italien. De sorte que la Sardaigne a son aspect propre, elle est elle-même, elle est sarde.

Mme Deledda fait dans ses romans une place aussi grande à la terre sarde qu'à ses habitants. Hommes et sites sont étroitement confondus. Les cadres de Mme Deledda empiètent largement sur ses tableaux sans pour cela les écraser. Elle anime ses paysages avec un art merveilleux. A toutes choses mortes elle insuffle une vie poétique mystérieuse. Ses personnages, en revanche, revêtent une curieuse apparence d'éternité. Ils ont des attitudes sculpturales, hiératiques presque. Leur existence semble moins active que passive. A leurs destinées se reconnaît cet état d'asservissement où la nature tient ceux qui vivent si près d'elle.

Un personnage de Mme Deledda, retrouvant sa patrie après une longue absence, s'émeut de la revoir « belle, d'une beauté triste et sauvage ». En trois mots, voilà les caractères dominants que Mme Deledda prête constamment à la Sardaigne. Elle est belle, de cette beauté faite de l'éclat et de l'harmonie des couleurs qui appartient aux rivages fortunés baignés par la Méditerranée ; mais aussi elle est triste et sauvage. Et la tristesse et la sauvagerie, ce sont là encore deux traits essentiels des paysans de Mme Deledda.

Ce sont des hommes de l'espèce la plus humble. Agriculteurs ou bergers, des passions primitives les agitent. Rarement la romancière sarde a décrit des âmes complexes. Et quand elle y a tâché, elle est restée au-dessous d'elle-même. *Cenere* (*Cendre*) contient des pages admirables ; mais le héros du récit, paysan urbanisé, terrien dégrossi, ne vaut pas les autres figures, plus humbles, de ses précédents ouvrages.

On a reproché aux paysans de Mme Deledda de se trop ressembler entre eux. Mais la faute en est aux

modèles et non pas au peintre. Alors que les ouvriers diffèrent — à la ville — d'une industrie à l'autre, tout berger est semblable forcément aux autres bergers. Bien qu'on ait soutenu parfois le contraire, la vie aux champs égalise les caractères alors que l'existence à la ville les contraste. Même entre maître et serviteur, entre le possesseur d'un troupeau et les mercenaires qu'il emploie, la distance sociale est moindre qu'entre un patron et ses ouvriers. En outre le changement — sous le nom de progrès — est la loi même de la vie urbaine. Aux champs, l'immobilité est de règle. Un berger sarde, aujourd'hui, soigne ses troupeaux comme faisait son père et son grand-père. Les routines ancestrales lui sont une tradition sacro-sainte. Il fabrique ses laitages comme faisaient les bergers d'Homère ou même les patriarches de la Bible. Et c'est pourquoi les ouvrages de Mme Deledda exhalent un tel parfum de robuste poésie primitive. C'est la poésie de la Bible, en effet, et celle de l'Odyssée. Tantôt, dans ces récits, domine l'élément épique, tantôt, — plus rarement — l'idyllique; mais il y règne toujours comme une atmosphère d'antiquité, parfois je ne sais quel parfum de classicisme. Et combien — pour l'observer en passant — ce classicisme naïf l'emporte — comme procédé littéraire — sur le classicisme savant, teinté d'ironie où s'exercèrent certains auteurs modernes : Gœthe, par exemple, dans *Hermann et Dorothée* et, plus récemment, M. Anatole France, dans des livres connus de tous. Nul relent d'huile de lampe chez Mme Deledda. Elle ignore le grec et le latin. Si certaines pages de ses livres nous apportent comme un souffle de Théocrite, elle a deviné Théocrite, elle ne l'a pas imité; si ses romans rappellent l'antiquité, c'est que la voix de l'antiquité est celle de la nature même, et que Mme Deledda, appliquée à peindre des objets identiques, a retrouvé ce ton-là d'instinct.

Des barbares puissants et rudes, voilà ses bergers. Les passions atteignent chez eux une violence extrême. Melchiorre, repoussé par Paska, se jette à terre et « se prend à gémir sauvagement, comme une bête enchaînée ». Anania, au contraire, sûr de l'amour de Margherita, éprouve un délicieux vertige : « Son bonheur était si complet qu'il lui semblait impossible que la douleur continuât d'exister. » En ces âmes primitives l'amour prend des proportions colossales. Il remplit une vie ; son souvenir suffit à peupler les solitudes où passent leur vie les bergers de Mme Deledda. Tantôt l'amour les pousse aux plus sublimes héroïsmes ; tantôt il les incline aux plus horribles crimes : Basilio [1] regarde Paska avec des yeux étranges où se lit la plus servile dévotion. Et ce regard, Mme Deledda l'interprète ainsi : « Paska, disaient les yeux de Basilio, veux-tu que j'assomme une à une les chèvres de Melchiorre ? Veux-tu que je tue le vieux Zio Pietro ? Parle, parle ; je mentirai, je tuerai, je ferai tout ce que tu voudras, tout pour l'amour de toi, mais restons ici encore, seuls, seuls, seuls ! » Ces passions désordonnées ont, il est vrai, des retours terribles. Un amant évincé devient redoutable à l'égal d'un fauve. Il y a, dans la versatilité de ces amours et de ces haines, dans la succession de ces caresses et de ces imprécations, quelque chose de délicieusement naïf et enfantin. Deux bergers s'abordent avec une cordialité affectueuse. Une dispute éclate ; aussitôt ils se couvrent d'injures. « Bamboche de fromage frais ! » compte parmi leurs invectives préférées. Mais, plus fréquemment, leur dépit s'exhale en malédictions pittoresques : « Que le diable te perce la caboche ! s'écrie Giacobbe Deas, voici cette immondice d'Isidoro Pane. Je crache dessus !... » De tels discours, sans doute,

1. *Le Vieux de la Montagne* (*Il Vecchio della Montagna*).

sonnent mal, mais la grâce délicate des compliments les balance heureusement : « *Uccellino di primavera* » (*Petit oiseau du printemps*), dit un chevrier sarde à la jeune fille dont il entreprend la conquête. Et je ne vois pas, pour un berger, de plus gracieux compliment à faire à la bergère qu'il aime...

Après l'idylle, l'épopée. Le brigandage est un autre trait caractéristique de la vie nationale sarde. Les bandits de Sardaigne ne jouissent pas d'une moindre réputation d'audace que leurs frères de l'Italie méridionale. On lit de loin en loin dans les journaux quelque horrible exploit dont ils se sont rendus coupables. Un détachement de carabiniers, grossi des soldats d'une garnison voisine, se met alors à leur poursuite. Et il arrive qu'après un combat meurtrier la victoire demeure à la loi et au principe d'ordre. Mais la paix ainsi restaurée ne dure guère. Le brigandage renaît de ses cendres et de nouvelles répressions deviennent nécessaires. Mme Deledda, aspirant à donner une synthèse de la vie sarde, ne pouvait manquer de faire une place dans ses livres au brigandage. Elle peint ses bandits sans complaisance romantique ; mais ils sont autre chose, tout de même, que de simples malfaiteurs ; les portraits qu'elle trace reflètent cette supériorité. Il y a dans l'état de brigand une poésie cruelle. Ecoutez Zuanne Altonzu prononçant l'éloge du métier : « Les hommes, dit-il, ont encore besoin de livrer combat et de commettre des rapines non pour le plaisir de faire du mal, mais pour se bien convaincre eux-mêmes qu'ils conservent leur force et leur adresse ». Un sport excessif à la taille de ces âmes excessives, il ne faut rien voir de plus dans le brigandage sarde. Chez ce peuple primitif, la violence est une nécessité, la guerre un besoin. Certains se font brigands comme ils se fussent enrôlés jadis sous le drapeau d'un condottiere ! Un aventurier né dans une

île voisine de la Sardaigne ne donna-t-il pas naguère au monde un grand spectacle ? Et l'on connaît la thèse de Taine dénonçant en Bonaparte un chef de bande attardé. Ce n'est point injurier à la mémoire de Napoléon Bonaparte que d'observer la parenté des « vertus » (au sens étymologique du mot) qui faisaient jadis le parfait condottiere avec les violences héroïques, apanage contemporain des brigands sardes : « Je crache sur la fourchette qui pourra me revenir au moment du butin, dit encore Zuanne Altonzu à sa femme qui s'effraie de le voir prendre part à une expédition dangereuse, mais il y a des montagnes et des forêts à traverser, il y aura des choses nouvelles à voir, *et j'aurai du plaisir*. Et puis, je suis curieux de voir comment les bandits s'y prendront. » Certes, ce ne sont point là les discours d'un escarpe vulgaire. S'il faut opter entre Musolino et Troppmann, j'opte pour Musolino. L'occasion fera de Zuanne Altonzu un meurtrier : elle n'en fera pas un lâche. Dans un pays tout pénétré d'esprit classique comme l'Italie, les exploits héroïques, à la manière des brigands sardes, passionneront toujours la masse.

Et maintenant, quels sont les sentiments de Mme Deledda pour ses divers personnages ? S'est-elle incarnée en l'un d'eux ? Manifestent-ils ses propres pensées ? Il serait téméraire, en vérité, de conclure de ces portraits à leur auteur. Les peintures de Mme Deledda sont d'une rare objectivité. Elle s'efface avec soin derrière ses créations. Ses romans ne veulent être et ne sont rien que poésie.

On s'abuserait toutefois en attribuant à Mme Deledda un parti-pris d'impassibilité. De courtes observations lui échappent, éclairs lumineux par où s'éclaire son âme. Mme Deledda aime et admire ses bergers, et les crimes mêmes de ses brigands trouvent en elle un juge plein d'indulgence. Bergers et brigands valent mieux

que leurs actes. L'ignorance, la misère, le climat, l'héritage écrasant du passé entrent pour beaucoup dans leurs fautes : « Sur ce lambeau de terre désolée, écrit Grazia Deledda, les coupables pensées naissent par fatale nécessité, telles des vapeurs dans l'atmosphère. » Et il faut citer cette plainte douloureuse qu'arrachent à la femme de lettres sarde les pleurs d'une vieille paysanne, cri du cœur où vibre une pitié éperdue : « Il y avait dans ce gémissement toute la souffrance, tout le malheur, toute la détresse, tout l'abandon que ne pouvaient comprendre les lieux et les êtres. C'était la voix même des choses qui montait ainsi, la lamentation des pierres tombant une à une des murs noirs de ces masures préhistoriques, lamentation des toits qui s'écroulaient, des escaliers extérieurs avec leurs balustrades vermoulues qui menaçaient ruine, des euphorbes qui croissaient dans les rues semées de cailloux, des herbes folles qui tapissaient les murs, de ces gens qui ne mangeaient pas, de ces femmes qui manquaient de vêtements, de ces hommes qui s'enivraient pour s'étourdir et qui bâtonnaient les enfants, les femmes et les bêtes, ne pouvant bâtonner le destin. »

Ils sont rares, du reste, ces cris déchirants, dans l'œuvre de Mme Deledda. Ce style tourmenté ne lui est pas habituel. Mais de tels élans, pour être peu fréquents, acquièrent une importance plus grande. Ils nous rappellent à propos que l'auteur de ces romans pleins de sève est une femme. Ne nous trompons pas à ce style vigoureux : l'âme qui vibre dans ces livres a toutes les qualités féminines. Une intelligence ardente, heureusement exempte de toute érudition pédantesque, une sensibilité aiguë, mais qui a la pudeur de ses effusions, voilà Mme Deledda, et voilà ce qu'elle a mis dans ses ouvrages. Elle ne s'est pas penchée sur les paysans avec une moue condescendante et acadé-

mique. Elle les a regardés en face. Puis elle les a décrits de plain pied avec cette pénétration que donnent la communauté des traditions, la vie sous le même ciel, l'usage du même idiome. Mme Deledda partage encore, avec ses paysans, cette conception résignée de l'existence qui caractérise en tout lieu le « terrien ». Habitué à voir la tempête détruire ses récoltes, la contagion décimer ses troupeaux, il accepte ces désastres où il voit le train ordinaire de l'existence. Même sous les plus riants climats, le paysan ignore le rire ; les chants de joie des bergers sardes — la remarque est de Mme Deledda — sonnent comme des complaintes. Mais ses découragements à elle ne durent guère. Sans forfanterie, sans bravade, Mme Deledda regarde la réalité face à face. Son cœur bat avec celui de ses héros dont elle résume ainsi l'évolution morale : « Il comprit enfin que sous la cendre couvait l'étincelle, source de flamme lumineuse et purificatrice, et il espéra et il aima encore la vie ». Mme Deledda, elle aussi, aime la vie. Elle l'aime pour la dépense d'énergie qu'elle exige, pour les âpres combats qu'elle déchaîne et d'où l'âme sort mieux trempée. Grâce à quoi cette jeune femme paraît merveilleusement apte à chanter, dans sa plénitude, la vie nationale sarde, avec ses misères et ses grandeurs propres.

II

Dès ses premiers récits, Mme Deledda paraissait telle qu'elle est encore aujourd'hui. Son talent, depuis lors, s'est affirmé, mais il n'a subi aucune modification essentielle. Il en va tout autrement de Mlle Teresa Ubertis, la deuxième des femmes auteurs dont nous allons feuilleter les écrits. Mlle Ubertis, qui s'est fait

connaître avantageusement du public italien sous le pseudonyme de « Teresah », a subi une évolution très marquée. Son œuvre manque d'unité. Chez l'auteur de *Rigoletto* nul ne pouvait pressentir l'auteur du *Juge*. Et les qualités du *Petit Paris* semblent aux antipodes de celles qui caractérisent *Le Pain rouge*. Mlle Ubertis a beaucoup lu et beaucoup retenu. Elle en connaît qui sont du nord et d'autres qui sont du midi. Ces emprunts divers, s'ajoutant au propre fonds de ses sentiments et de ses idées, ont façonné une âme d'élite, très affinée, très moderne. Ce sol fertile promet une riche moisson. Déjà, Mlle Ubertis a donné à ceux qui croient en elle un gage important : un drame intitulé *Le Juge*, qui s'est joué avec succès sur les principales scènes italiennes. Nous analyserons plus loin cet ouvrage. Marquons rapidement, pour l'instant, les étapes qui ont précédé.

Teresah débuta par un volume de vers, *Le Champ d'orties*, où elle médit de la vie non sans élégance. Il y a dans ce livre un pessimisme ingénu d'adolescent précoce. On a tort, en effet, de voir dans l'optimisme l'apanage de la jeunesse et dans le pessimisme un triste résultat des ans qui s'accumulent. Combien d'illustres contemporains ont subi l'évolution contraire ! Leur jeunesse impétueuse supporta mal tout d'abord les désillusions, fruit de l'expérience. A voir pendre leurs ailes brisées, ils pensèrent mourir de douleur. Cette vie qui répondait si mal à leurs espérances, ils la jugeaient alors avec sévérité. C'est à la longue seulement que la paix rentra en leurs âmes, c'est à la longue que leurs vues sur les hommes et les choses acquirent la sérénité convenable. Ceux-là, d'ailleurs, ont commencé par le pessimisme qui avaient fait le plus beau rêve. Les plus sombres pessimistes de notre époque restent ses plus nobles enfants.

Le mérite de Teresah réside plutôt dans le tour de ses vers que dans le thème de ses méditations. Une émotion sincère se découvre dans sa poésie, mais cette poésie manque d'originalité. Teresah chante l'idéal et l'héroïsme, la foi, l'espérance et la charité. Elle pleure sur les tombes. Elle prie sur les berceaux. Sur tous les sujets coutumiers, elle brode des variations attendries... et attendues. Sa muse est sentimentale avec grâce, mélancolique avec distinction, — mais pâle.

Un progrès sensible s'observe dans ses nouvelles. *Petit Paris* est une bien touchante histoire. Elle rappelle, il est vrai, *Le Bonheur des dames* d'Emile Zola, mais avec des différences : on dirait *Le Bonheur des dames* adapté par un auteur de la *Bibliothèque Rose*. *Rigoletto* qui obtint un premier prix au concours ouvert par *La Lecture*, de Milan, marque une étape nouvelle. Il y a dans ce récit de la grâce et de l'émotion, mais le vieux mendiant dont il retrace la triste fin est une créature trop idéalement fantaisiste pour qu'on s'intéresse bien vivement à son sort. *Rigoletto* (c'est sous ce nom qu'on le connaît à Naples) vieillit dans la plus noire misère. Un seul bien lui reste : sa fille. Mais Rigoletto est pauvre et Concettella, son enfant, est belle. Adulée et courtisée, Concettella finit par s'enfuir avec Friedrich Meyer, fils d'un riche industriel allemand établi dans le voisinage. Rigoletto ne veut pas croire à son déshonneur. Et lorsqu'enfin Concettella lui donne de ses nouvelles, il se persuade que Friedrich Meyer a épousé sa fille. Pour un vieux mendiant napolitain, c'est trop d'ingénuité, vraiment. Et l'on ne peut s'empêcher de trouver peu naturelles et sa folie et sa fin romanesque, lorsqu'enfin il connaît l'étendue de son malheur. Sans doute, il a des naïvetés délicieuses ; ses propos et ses gestes parlent en faveur de l'âme délicate qui a conçu ce personnage, mais en cela justement réside la fai-

blesse de Rigoletto : ce vieux mendiant napolitain n'est qu'un rêve vaporeux de jeune fille bien élevée. Et je songeais, en lisant la nouvelle de Teresah, à certain drame contemporain qui se déroule aussi dans un milieu napolitain et où il s'agit de même d'un père qui se suicide en apprenant le déshonneur de sa fille : tel est en effet le thème de *Don Pietro Caruso*, une des meilleures pièces de M. Roberto Bracco. Je ne résiste pas au plaisir de mettre en regard les deux ouvrages. Une courte analyse montrera combien Don Pietro Caruso, héros et victime de l'amour paternel (tout comme Rigoletto), l'emporte sur ce dernier et combien le même type peut prendre un relief différent selon l'auteur qui le met en scène.

Pietro Caruso, donc, est un autre Napolitain, pauvre et déchu. Pour ne pas mendier dans la rue, comme Rigoletto, il n'en est pas moins réduit aux pires expédients. Encore arrive-t-il fréquemment qu'on manque de pain dans son grenier. Il en prendrait, quant à lui, son parti ; mais cet accident ne le prive pas seul ; Don Pietro Caruso a une fille, Marguerite, qu'il entoure d'un respect superstitieux. Aussi son désespoir ne connaît-il pas de bornes quand son enfant adorée cède au caprice du comte Fabrizii, gentilhomme élégant à qui Don Caruso servit naguère d'agent électoral. Le sentiment de l'honneur se réveille alors chez ce vieux coquin avec une force qu'on n'eût pas soupçonnée. Et l'amour paternel lui inspire une décision étrange. Il se garde bien d'injurier sa fille ; il ne s'en reconnaît pas le droit. Mais froidement, il raisonne ainsi : si Marguerite accepte sa déchéance, je dois disparaître ; si elle consent à devenir « officiellement » la maîtresse du comte Fabrizii, c'est qu'elle est moralement perdue et je n'ai plus qu'à me tuer ; si sa faute, au contraire, lui fait horreur, si elle consent à une rupture, nous sommes

réhabilités tous deux. Et je vivrai, je vivrai plus que jamais pour elle. Don Caruso, là-dessus, mande sa fille et l'interroge sur ses intentions. Et Marguerite ingénument choisit l'alternative honteuse. Caruso s'empare alors d'un revolver, s'éloigne sans prendre congé de son enfant et se suicide. Combien la trame est ici plus serrée et la scène plus dramatique! Combien les caractères sont plus nets, les personnages plus vivants!

Mais patience! Les nouvelles de Teresah ne marquaient qu'un degré encore dans l'ascension de cet auteur. Un troisième groupe d'écrits témoigne d'un nouveau progrès. Il y a de précieuses qualités dans ces trois drames intitulés *Sul Goerner* (*Sur le Goerner*, 1902), *Il Giudice* (*le Juge*, 1902), et *Il Pane rosso* (*Le Pain rouge*, 1903). Le premier et le troisième, il est vrai, ne m'ont pas entièrement satisfait. Sans qu'il y ait absolument de sa faute, Teresah a passé dans *Sul Goerner* à côté du sujet véritable. Quant au *Pain rouge*, le thème en était trop contraire au naturel de Mlle Ubertis pour qu'elle s'en tirât avec honneur. Mais Teresah a écrit *Le Juge* et, cette fois, nous pouvons louer presque sans réserves. N'était quelque gaucherie encore, *Le Juge* mériterait de passer au *répertoire universel*.

Comme le titre l'indique, *Le Juge* est une pièce politique et sociale. Depuis si longtemps, songez-vous, qu'on met au théâtre des magistrats, il semble difficile de renouveler les situations ordinaires. Aussi bien, — n'est-il pas vrai? — vous prévoyez un ouvrage satirique? Le théâtre contemporain a-t-il jamais admis l'intégrité chez les magistrats qu'il met en scène? Considérez, dans *Résurrection*, le tribunal appelé à décider du sort de la Maslova. Rappelez-vous le héros de *La Robe Rouge*. *Le Juge* de Teresah serait-il autre chose qu'un *chat fourré?* Hé oui! et c'est l'originalité de ce drame.

Le héros en est un honnête homme qui meurt de son honnêteté, un magistrat à l'âme droite que tue à petit feu la crainte d'avoir forfait à l'honneur.

Dans sa carrière déjà longue, Marco Stairini a toujours rendu la justice au plus près de sa conscience. Relégué en Sicile par un gouvernement qui n'admet pas l'indépendance, Marco Stairini n'a jamais eu à trancher que des litiges insignifiants. Aussi l'affaire De Campo, qui doit être prochainement appelée, ne laisse-t-elle pas de le préoccuper fort. Dans ce procès, le député De Rosa jouera le principal personnage. Il vient trouver Marco Stairini et lui expose les faits à sa manière : « Le bon droit est pour moi, n'est-il pas vrai ? » Stairini, impassible, écoute sans se prononcer : il étudiera le dossier à loisir et jugera en toute équité.

A connaître des faits, cependant, la religion du magistrat s'éclaire. Le cas est difficile, mais De Rosa — tout pesé — a raison. Et Stairini lui donne gain de cause. Toutes les bénédictions du ciel s'abattent aussitôt sur le juge et les siens. Depuis longtemps, il sollicitait en vain pour un de ses enfants une place dans un sanatorium de l'Etat. Il est fait droit maintenant à sa requête. Mieux encore : un fils de l'honorable De Rosa s'éprend de la fille de Stairini. Il demande sa main. Il est agréé avec empressement. On fixe la date du mariage. Mais tous ces menus faits ne tardent pas à exciter les commentaires malveillants du bourg. On accuse Stairini d'avoir vendu sa sentence. Et De Rosa, dit-on, paye sa dette. Et c'est un concert calomnieux d'une telle violence que Stairini en vient à se demander s'il n'a pas décidé, comme malgré lui, en faveur du politicien, parce qu'il le savait puissant et parce qu'il voyait en lui l'homme capable de le tirer d'embarras. Rien de plus difficile à rendre au théâtre, sans ennui pour le spectateur, que ces tempêtes sous un

crâne. Teresah a résolu la difficulté avec une adresse consommée. Stairini se désole, s'affole, dépérit. A ses angoisses morales s'ajoutent, au troisième acte, des embarras matériels. Alors se produit un épisode décisif : De Rosa paye spontanément les dettes de Stairini et donne ce service pour son cadeau de noces. Tant de générosité ne réussit qu'à redoubler les soupçons du juge. La preuve de son infamie, la voilà ! « On m'a crié en face que je me suis vendu. Mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai ! »

Telle est la tragédie intime dont Mlle Ubertis a tiré un si grand parti. Son drame est très national en ce que les traits particuliers à la vie italienne, les piquants croquis provinciaux y abondent ; mais il est aussi largement humain ; un double intérêt s'attache donc pour nous à cet ouvrage excellent. Il est de ceux qui honorent à la fois un auteur et un théâtre. *Le Pain rouge* qui vint ensuite a marqué un recul ; mais on peut faire largement crédit à la jeune femme qui écrivit *Le Juge*. Nous attendons avec confiance les ouvrages à venir de Teresah.

III

C'est encore au théâtre que Mme A. Rosselli, troisième et dernière personne de notre jeune trinité littéraire, a remporté son principal succès. Elle avait beaucoup écrit déjà (des contes, des romans prudemment oubliés au fond des tiroirs) lorsqu'elle s'avisa de prendre part au « Concours dramatique national » de 1898. Le jury désigna cette année-là une pièce intitulée *Anima* (*L'Âme*). Quel ne fut pas l'étonnement des juges en apprenant qu'ils avaient couronné l'ouvrage d'une femme, l'envoi de Mme Rosselli, tout justement. Mme Amelia Rosselli est la première Ita-

lienne qui ait écrit de nos jours pour le théâtre. Son drame *Anima* est antérieur de quatre années au *Juge* de Teresah. Naturellement, on mena grand bruit autour de ce début. Et certes, il en valait la peine. Mme Rosselli a publié depuis lors un autre drame, *L'Illusion* (1901), que la critique a préféré à sa première pièce ; elle a imprimé un court roman, *Félicité perdue* (1901), où il y a une fine observation de la vie conjugale; elle a donné un recueil de nouvelles, *Gente oscura* (1903), où se révèle une âme généreuse, mais elle est restée pour le public l'auteur d'*Anima*. C'est à plaider le paradoxe passionnel, thème de ce drame, qu'elle a révélé toutes les ressources de sa souple dialectique.

La thèse d'*Anima*, avons-nous dit, n'est qu'un paradoxe. Et, pour le dire tout de suite, quelque talent que l'auteur ait mis à soutenir une cause si difficile, elle ne m'a point convaincu, elle n'a pas convaincu grand monde. Peu importe, au demeurant. Il suffit que sa thèse soit nouvelle ou habilement renouvelée et ses arguments ingénieux.

Olga, une « jeune fille seule » et qui pourrait être Américaine, mène avec ostentation la vie d'artiste et cultive avec frénésie la peinture, le plus libertaire des divertissements. Olga reçoit des visites dans son atelier. Et comme il convient à une personne affranchie, elle tient aux gens bien pensants qui se hasardent sous son toit de vitres les plus audacieux discours. Olga n'estime au monde que la vérité ou ce qu'elle appelle ainsi. En vertu de ce principe, elle rompt en visière à tout propos aux « mensonges conventionnels » et aux « préjugés sociaux ». L'éducation départie actuellement aux jeunes filles lui semble le chef-d'œuvre de notre civilisation absurde. Elle raille avec une amertume particulière le souci puéril qu'on prend de cacher aux petites pensionnaires les phénomènes de la vie sexuelle. Le résul-

tat de ces précautions? Considérez la curiosité honteuse des jeunes filles à l'égard du fruit défendu, leur sensualité, leur perversion précocement éveillées. Les jeunes filles contemporaines, Olga les définit crûment « des cocottes de l'âme ». Elles restent vierges jusqu'au mariage, mais qu'est-ce que cette virginité toute physique?

Le théâtre étant l'art des préparations, à ces discours d'Olga on devine le drame qui va se nouer. Pour qu'une « jeune fille » fasse si peu d'état de la virginité des corps, il faut que cette virginité méprisée n'existe plus chez elle. Et tel est bien le cas d'Olga. A Silvio qui la courtise et la demande en mariage, elle en fait l'aveu dépouillé d'artifice. Toute jeune, elle a été violée en rase campagne par une brute, et elle raconte sa terreur et son désespoir au sortir de cette horrible initiation. Peu à peu, cependant, elle recouvra sa raison : « Pourquoi t'humilier ainsi? me disais-je. N'y a-t-il pas en toi une chose encore que nul ne saurait dérober si tu ne la veux donner? Pauvre fillette, ne te reste-t-il pas *une âme*? une âme, un bien tout à moi, une virginité sacrée sur laquelle je devais veiller? Et je pensais à l'homme qui la posséderait quelque jour, qui serait le premier et le seul à y inscrire un nom adoré ». Telle est la thèse que Mme Rosselli propose par la bouche d'Olga : il y a deux virginités, celle du corps et celle de l'âme. Celle-là ne suppose pas celle-ci, et celle-ci, d'ailleurs, seule importe. Mais c'est là une « opinion littéraire ». Elle contredit aux lois sociales et humaines, si elle prête aux amplifications des rhéteurs. Sous une autre forme les poètes romantiques ont d'ailleurs affirmé maintes fois le sophisme restauré par Mme Rosselli. Avec Marion Delorme, à qui, du reste, je ne la compare pas, Olga pourrait répéter à celui qu'elle aime :

Et ton amour m'a fait une virginité...

Mais Silvio, homme du monde, imbu de tous les préjugés mondains, n'entend pas de cette oreille romantique. Olga l'effraie sans le persuader. Il bat en retraite. Et peu après il épouse une petite oie blanche qui le fait cruellement souffrir. Dès le lendemain du mariage, l'ange pur lève le masque, et sa véritable nature éclate au grand jour : selon la définition prophétique d'Olga, Silvio a épousé une « cocotte de l'âme ». Trop tard il comprend son erreur.

Il est peu logique, assurément, que l'auteur d'*Anima* ait écrit aussi *L'Illusion*. Entre ces deux ouvrages nulle dépendance, nulle cohésion, nulle filiation.

Alors que Mme Rosselli s'élevait bravement, dans *Anima*, contre l'importance excessive attribuée par nos religions et nos morales modernes à ce qu'il faut bien appeler l'acte de chair, *L'Illusion* démontre au contraire les liens irrévocables créés entre deux êtres par la possession. *L'Illusion* examine et résout dans un sens que nous allons indiquer le problème du « pardon ». Le mari offensé peut-il pardonner à l'épouse adultère? Le pardon est-il compatible avec la dignité de l'homme et avec la sainteté du mariage? Que de controverses cette question n'a-t-elle pas déchaînées? Un lettré patient devrait bien entreprendre le bilan des ouvrages consacrés depuis deux générations à l'adultère et noter dans quel sens ils tranchent la question du pardon. Il ferait sans doute cette observation curieuse que le pardon, en dépit du relâchement qui s'observe en tous pays dans le lien matrimonial, a été considéré par la plupart des auteurs contemporains comme une générosité presque impraticable. C'est à peine si Tullio Hermil, dans l'*Intrus* (*L'Innocente*) de M. d'Annunzio, songe sérieusement à pardonner. Il hait l'épouse coupable et, ne pouvant la châtier, il se venge sur l'enfant né de sa faute. D'un geste cruel il sup-

prime « l'innocent ». Dans *Le Pardon* de M. Jules Lemaître, tant qu'un seul des époux est coupable, tant qu'il n'y a que Suzanne d'adultère, la vie commune est impossible. La paix ou un espoir de paix renaît, du moment où il y a égalité de faute entre les deux conjoints, lorsqu'à l'époux coupable l'épouse trompée doit pardonner à son tour. M. Paul Margueritte montre de même dans *La Tourmente*, avec le raffinement accoutumé des psychologues contemporains, la difficulté qu'il y a pour un mari trompé à ratifier avec le cœur le pardon contraint que ses lèvres ont prononcé. Le roman de M. Paul Margueritte est d'autant plus poignant que Jacques Halluys s'efforce en toute sincérité d'oublier la faute de Thérèse. Il reprend la vie commune avec les intentions les plus pures. Cet héroïque effort à deux ne créera-t-il pas entre les époux des liens nouveaux? N'y a-t-il pas dans la souffrance une vertu singulière? A ces chimériques espérances la réalité oppose, hélas! un triste démenti. Cette vie qui devait être une purification à deux n'entraîne qu'une double honte : « Sur la pente où ils roulaient, écrit M. Margueritte, il n'y avait rien au bas qu'abîme fangeux et ténèbres louches. » L'impossibilité *matérielle* du pardon n'a jamais été plus clairement montrée.

Mais peut-être est-ce là une manière propre à l'homme d'envisager la question? N'y aurait-il pas dans la difficulté qu'il éprouve à oublier la faute de sa compagne un trait monstreux d'égoïsme et d'orgueil mâles? Maintes spectatrices du *Pardon*, maintes lectrices de *La Tourmente* l'auront pensé, sans doute. C'est pourquoi j'attendais le dénouement de *L'Illusion* avec une vive curiosité. Dans quel sens l'auteur allait-il conclure? Eh bien Mme Roselli raisonne comme un homme! Elle tient le pardon pour une générosité il-

lusoire ou pour une illusion généreuse, comme on voudra.

L'avis de Mme Rosselli acquiert plus de poids encore du fait que les sympathies du spectateur vont spontanément à l'épouse coupable qu'elle a mise en scène. Emma a succombé, il est vrai ; mais le cœur n'y était pas, l'*Anima* n'eut aucune part à cet oubli momentané du devoir. Très sincèrement, Emma traite de « misérable infâme » l'homme qui l'a séduite. Elle le hait. Et son mari connaît l'aversion que cette faute d'un jour inspire à l'épouse repentante. L'atroce souvenir l'emporte néanmoins sur les bonnes résolutions qu'il a prises. Albert *ne peut* pardonner. Pendant deux actes, Emma supporte les mille affronts qu'il lui inflige. Mais, au troisième, elle se révolte et s'en va.

Cette solution intransigeante ne laisse pas, à la vérité, de surprendre un peu de la part de l'auteur d'*Anima* ; mais on se demande aussi s'il n'y a pas dans *L'Illusion* plus de vraisemblance, plus de vérité, plus de mérites, en un mot, que dans la pièce du même écrivain qui fut couronnée en 1898. Ce sont là, en tout cas, deux ouvrages d'une distinction peu commune. Le talent de Mme Rosselli promet à la scène italienne des soirées pleines d'intérêt.

Mme Rosselli, Teresah, Mme Deledda, toutes trois sont jeunes encore. Les longs espoirs leur sont permis, L'avenir leur appartient.

Cet avenir, qu'est-ce donc qu'il réserve à chacune d'elles? La destinée littéraire de Mme Rosselli et de Teresah, à vrai dire, ne m'inspire aucune inquiétude. Une voie toute tracée s'étend sous leurs pas, Mlle Ubertis donnera tour à tour des nouvelles sentimentales comme *Rigoletto*, des vers passionnés et tristes comme ceux qui composent ses deux recueils poétiques, des pièces de théâtre que je souhaite de voir

réussir aussi bien que *Le Juge*. Mme Rosselli, peut-être, est moins universellement douée : ses drames sont très supérieurs à ses nouvelles ; c'est dans ses drames que son intelligence des problèmes de la psychologie passionnelle s'est le plus heureusement manifestée. Un esprit d'une telle indépendance manifestant sur la scène l'opinion de la femme sur mille problèmes délicats que l'homme surtout avait étudiés jusqu'à ce jour, quelle tâche séduisante ! Il y a là de glorieuses batailles à livrer, une renommée de bon aloi à conquérir.

La carrière de Mme Deledda me semble moins nettement déterminée. Des trois femmes-auteurs dont nous avons esquissé la physionomie, c'est elle qui a produit l'œuvre la plus originale et la plus achevée au point de vue littéraire. A s'obstiner, toutefois, dans le « roman sarde », ne risque-t-elle pas de fatiguer ses lecteurs ? Cet écueil, il semble bien qu'elle l'ait aperçu. Son dernier roman (*Cenere*) se passe en Sardaigne et à Rome. Hélas ! on ne constate point sans angoisse que les deux parties du livre sont d'inégale valeur. Alors que la partie sarde présente de rares beautés, les épisodes romains paraissent inférieurs au talent si sympathique de Mme Deledda. Elle traverse aujourd'hui un moment difficile. Eprouvant, à ce que je crois voir, le besoin louable de se renouveler, elle n'aperçoit pas clairement encore dans quel sens le renouvellement est possible. Puisse la « deuxième phase » se dérouler aussi heureusement que la première ! Ceux qui ont aimé son œuvre dès le premier jour la suivront avec tout l'intérêt qu'elle mérite et ne manqueront pas d'applaudir très fort à ses nouvelles victoires.

15 août 1904.

XIII

TROIS ROMANCIERS

MM. E. CORRADINI, A. ALBERTAZZI, U. OJETTI

La nouvelle génération littéraire en Italie comprend surtout des poètes. Elle est moins riche en romanciers. Un petit nombre, toutefois, de jeunes prosateurs, à qui l'on doit déjà des livres distingués, prouve que l'art si latin de la narration compte encore des fidèles en Italie. En pourrait-il, d'ailleurs, être autrement dans un pays qui a produit ces conteurs incomparables : Sacchetti, Boccace, Bandello et tant d'autres ?

Mais quelle différence entre ces auteurs classiques et les romanciers contemporains !

L'art de composer un roman s'est transformé depuis un siècle. On ne conte plus aujourd'hui comme au moyen âge et encore au XVIIe siècle et au XVIIIe, simplement, gaiement, à la diable et parfois pour la postérité. Le style des auteurs du jour s'est compliqué de tous les progrès accomplis dans le domaine des sciences. Notre coup d'œil s'est affiné, nous percevons au physique et au moral des choses que nos ancêtres ne distinguaient pas. Nous voyons plus loin dans la vie, plus profond dans les cœurs. Et ces nouveautés se reflètent dans les œuvres de nos contemporains. Ils ne se bornent plus à raconter — ils peignent, ils commentent, ils raisonnent, révélant ainsi, sous ses

aspects multiples, l'âme tumultueuse de notre époque.

L'œuvre de MM. Corradini, Albertazzi et Ojetti me semble caractériser avec assez de justesse, au point de vue de la forme comme au point de vue des idées, les tendances du roman contemporain en Italie.

I

M. ENRICO CORRADINI

Théophile Gautier, confessant sa foi littéraire, disait : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe. » Et cette parole livre la clef de son œuvre. Le monde extérieur existait seul, en effet, ou presque seul, aux yeux de Théophile Gautier. Les apparences chatoyantes des choses arrêtaient tellement son regard qu'il pénétrait malaisément au delà de l'écorce. A observer le libre jeu des corps il prenait un tel plaisir que les mouvements de l'âme lui paraissaient insignifiants.

Il en va tout autrement de M. Corradini. On pourrait dégager de ses deux romans les plus solides, *Santa-Maura* (1896) et *La Gioia* (1897), une esthétique de tous points opposée à celle de Théophile Gautier. Pour le jeune écrivain toscan, le monde extérieur n'existe guère et le côté plastique des choses le laisse assez indifférent. Mais par delà l'enveloppe matérielle, M. Corradini perce jusqu'à l'âme. Ses romans sont tout intérieurs. Ils ne comportent qu'un minimum d'action, et j'avancerai — quitte à encourir le blâme des psychologues — qu'il s'y passe, à mon humble avis, trop peu d'événements notables.

Mais quelle peinture vigoureuse des faiblesses hu-

maines ! L'analyse psychologique de M. Corradini est d'une acuité qui évoque irrésistiblement l'image banale, mais ici impérieusement exacte, du scalpel fouillant des chairs malades. Dans la mer immense du cœur humain, M. Corradini jette sa sonde perspicace. Et il fait dans ces profondeurs de si curieuses trouvailles, il en rapporte des fleurs si rares, si bizarrement monstrueuses, que nous prenons, à le regarder opérer, un plaisir extrême, un plaisir de raffiné, un plaisir, d'ailleurs, tout intellectuel.

M. Corradini a commencé d'écrire au moment où le naturalisme touchait à son déclin. Cette circonstance détermina son esthétique. Elle inaugure la réaction contre le naturalisme. Dans les romans véristes, l'être animal prédominait. C'est pourquoi l'être spirituel occupe le premier plan dans les romans de M. Corradini. Si, par hasard, il peint une figure révélant le côté bestial de la nature humaine, il le fait avec une exagération où éclate son mépris pour ces êtres de mentalité trop primitive. Massima, dans *Santa Maura*, est une véritable caricature. Son âme, d'une placide ignominie, est là pour mettre en valeur, par contraste, les âmes subtiles et tourmentées des autres personnages du roman.

On a reproché aux ouvrages de M. Corradini de ressembler trop à ceux de M. d'Annunzio. Mais elle n'est pas essentielle, l'analogie dénoncée entre ces deux auteurs. M. Corradini, comme M. d'Annunzio, est individualiste, et comme M. d'Annunzio, il possède à un très haut degré « le sentiment héroïque de l'existence », et, plus que M. d'Annunzio, il est l'Ennemi des foules. M. Corradini s'est forgé un idéal très élevé de l'humanité. Et le désaccord qu'il observe entre son rêve et la réalité n'est pas étranger à l'atmosphère pessimiste qui règne dans *Santa Maura* et *La Gioia*.

C'est dans ce dernier roman, surtout, qu'on a prétendu découvrir l'influence de M. d'Annunzio. *Gioia*, disait-on, n'est-ce pas le synonyme de *Piacere?* Et Vittore Rodia n'est-il pas le frère jumeau de Giorgio Aurispa (*Le Triomphe de la Mort*)? Mais ces critiques ne supportent pas un examen impartial. Vittore Rodia, sans doute, souffre d'un mal que M. d'Annunzio — et beaucoup d'autres — ont analysé, parce que c'est le mal moderne par excellence, l'impuissance d'aimer; mais M. Corradini a créé en Vittore Rodia un individu tout âme, tout esprit. Le drame de la *Gioia* se passe dans le cœur des personnages; c'est d'un conflit moral qu'il s'agit ici. Combien la formule romanesque de M. d'Annunzio ne diffère-t-elle pas de celle de M. Corradini!

En ces dernières années, M. Corradini a délaissé le roman pour le journalisme et le théâtre où son souple talent s'est bientôt mû à l'aise. Ses drames, *La Leonessa*, *Giacomo Vettori*, ont obtenu sur les principales scènes d'Italie un succès de bon aloi. *Giulio Cesare*, qui n'a pas été représenté, a plus de mérite encore. Le théâtre, qui gâte certains esprits, a clarifié et condensé le talent de M. Corradini. Voici que cet auteur renonce aux infiniment petits de l'analyse psychologique pour la peinture à larges traits qui seule convient au théâtre Peut-être cet auteur, encouragé par l'accueil flatteur fait à ses pièces, va-t-il désormais se consacrer exclusivement à la scène. Je ne sais trop jusqu'à quel point il faut s'en réjouir ou s'en affliger. L'avenir nous l'apprendra. En attendant, *Santa Maura* et la *Gioia* restent deux monuments très honorables d'un esprit distingué, sérieux et probe, d'un talent à qui l'avenir sourit.

II

M. ADOLFO ALBERTAZZI

C'est encore un talent souple et varié, une riche et complexe nature que M. Adolfo Albertazzi. Etudiant à Bologne, il eut pour maître M. Carducci, mais, tout en admirant fort le poète des *Odes barbares*, il eut la sagesse de ne point l'imiter. Sur la terre classique des poètes, M. Albertazzi n'a jamais écrit en vers. La gloire de Carducci ne l'aveugla point jusqu'à lui donner le change sur lui-même. Témoignage de la clairvoyance et du jugement qui caractérisent cet auteur. Au demeurant, M. Albertazzi, romancier, doit peut-être à M. Carducci, poète, la pureté, la solidité, l'harmonie de sa prose.

A une époque où les auteurs italiens subissaient trop volontiers les influences étrangères — ne les subissent-ils pas encore? — M. Albertazzi s'est appliqué à orner son esprit d'une culture essentiellement italienne. C'est dans la tradition nationale qu'il a cherché ses guides, c'est avec la tradition nationale qu'il entend renouer. Boccace, Arioste, Tommaseo furent à divers titres ses maîtres. D'où l'intérêt propre qui s'attache à l'œuvre de M. Albertazzi. Ses personnages n'ont point le vernis cosmopolite des héros de roman de M. d'Annunzio, par exemple. Ceux-ci sont aussi bien de Paris ou de Londres que de Rome ou de Florence. Les protagonistes de l'*Ave* (1896) et surtout ceux d'*Ora e Sempre* (1899), sont, en revanche, strictement italiens. Ils jaillissent du sol natal, telles des plantes ou des fleurs. C'est un cyprès solennel et mélancolique que le vieux d'Alpe, et c'est un

iris florentin, altier et capiteux, que la troublante comtesse Sambonifacio.

M. Albertazzi a débuté par des livres d'histoire et de critique. Et c'est l'œuvre d'un érudit, ces *Vieilles Histoires d'amour* qui fondèrent sa réputation de romancier. Le point de départ du livre de M. Albertazzi réside dans ce *truisme* que les passions humaines restent immuables à travers les siècles et que l'amour — ou ce que nous appelons ainsi — a toujours été le pivot du monde. Mais les mœurs changent et les attitudes des sexes dans le combat qu'ils se livrent varient à l'infini sous l'empire des conventions et des modes. M. Albertazzi a montré avec agrément quelques aspects de l'Eternel Duel. Il a retracé avec esprit et goût les phases essentielles de l'amour italien à travers les âges, donnant à ses tableaux un caractère grave ou malicieux, fougueux, compassé ou cynique, selon les époques. Les *Vieilles Histoires d'amour* de M. Albertazzi rappellent les *Contes Drôlatiques* de Balzac, mais l'auteur italien a dédaigné le style archaïque. Il a préféré l'adaptation savante et la libre transposition au calque direct des modèles médiévaux. Théoriquement, les deux procédés se peuvent justifier. Et l'œuvre accomplie par M. Albertazzi justifie, en tous cas, son opinion théorique.

Ce n'était encore là qu'un divertissement de lettré et M. Albertazzi ne tarda pas à montrer qu'il était capable de concevoir une œuvre originale et forte. Ses romans intitulés *L'Ave* et *Ora e Sempre* sont d'un mérite égal, mais relèvent de deux poétiques différentes. D'où l'on est porté à conclure que M. Abertazzi ne se connaît point encore exactement. Le psychologue prédomine dans *L'Ave* et le narrateur dans *Ora e Sempre*, sans qu'on puisse dire lequel des deux l'emporte. *L'Ave* retrace la « conversion » d'un socialiste athée en socia-

liste catholique, alors que le prêtre, sous l'influence de qui cette métamorphose a commencé, perd lui-même la foi au contact de l'incrédule qu'il instruit, renonce au sacerdoce et se voue à l'agitation révolutionnaire. Ce chassé-croisé théologique, ce double drame qui suscite deux héros, fait aussi une victime, touchante et lamentable victime, dont la destinée projette une lueur purement humaine en ce sombre récit, un peu trop tendu et métaphysique. Livia, sœur du prêtre convertisseur, aimait Paolo Desilva, le socialiste révolutionnaire gagné au catholicisme. Les deux jeunes gens devaient unir leurs destinées. Mais Desilva, devenu croyant, renonce à Livia pour épouser en noces mystiques le Ciel. Livia, cependant, ne reçoit aucune compensation en échange de son amour terrestre cruellement déçu. Il ne lui reste qu'à mourrir.

En réponse aux critiques incriminant l'intérêt trop exclusivement spirituel qui s'attachait à *Ave*, M. Albertazzi publia *Ora e Sempre* (*Maintenant et Toujours*), roman rapide, plein de vie, d'une allure un peu haletante et trépidante, un peu cinématographique. Il y a encore de la politique dans *Ora e Sempre*, mais il y a surtout dans cet ouvrage de la passion, beaucoup de passion. Ah! la belle créature de joie que l'ardente et perfide comtesse Sambonifacio! Ah! la touchante histoire que les amours de Mario et de Fulvia! Et quel frisson d'épouvante s'empare du lecteur quand il apprend à la fin du roman l'affreux secret : que Mario et Fulvia sont frère et sœur, et qu'ils ont côtoyé le plus répugnant des crimes! Obéissant à son goût très sûr, M. Albertazzi n'a pas laissé choir ses personnages dans l'inceste. Une circonstance fortuite les sépare à l'instant où l'horrible forfait allait se consommer. Et quand ils ont expié leur faute, Mario par la mort, Fulvia par une vie pire que la mort, notre sympathie pour ces tou-

chants héros et pour le poète qui les a fait vivre en devient plus chaleureuse. *Ora e Sempre* est un modèle de « narration synthétique » selon la meilleure tradition italienne. C'est aussi un des plus beaux romans « romanesques » qu'il m'ait été donné de lire depuis dix ans. Je le signale à qui ne rougit pas de se complaire à cette sorte de récits, auxquels la mode reviendra d'ailleurs tôt ou tard.

III

M. UGO OJETTI

Le théâtre a séduit M. Corradini. C'est le journalisme qui a conquis sur le roman M. Ugo Ojetti. Critique littéraire et critique d'art très érudit, chroniqueur spirituel et malicieux de la vie contemporaine, voyageur à la curiosité pénétrante et sagace, M. Ojetti brille au premier rang des publicistes italiens de notre époque. Il n'en appartient pas moins aux « belles-lettres », comme on disait naguère, par divers recueils de nouvelles et surtout par un roman d'une grande valeur : *Il Vecchio* (*Un Vieillard*, 1898).

C'est une étude, un portrait. Ce n'est point un récit. M. Ojetti se range plutôt parmi les psychologues comme M. Corradini que parmi les narrateurs comme l'auteur des *Vieilles Histoires d'amour* et d'*Ora e Sempre*. On n'aperçoit pas, dans *Il Vecchio*, la moindre intrigue. Cet ouvrage contient tout uniment la chronique des derniers mois de la vie du vieux Zeno. Zeno a soixante-cinq ans. Il vient de perdre sa femme. Et cet avertissement l'a rempli d'épouvante. Hallucinante, l'idée de la mort le poursuit sans trêve. C'est en vain

qu'il cherche à l'écarter. Elle revient plus tenace, telle la mouche acharnée sur un cadavre. Les faits les plus insignifiants revêtent aux yeux du vieillard un sens symbolique funèbre. Il ne peut supporter le voisinage d'êtres normaux et sains. Dans toutes manifestations de vie, il aperçoit un présage de mort. Et cette obsession devient si douloureuse qu'il se suicide pour y échapper...

Ce thème poignant, M. Ojetti l'a développé avec une incontestable maîtrise. Je lui en veux, toutefois, un peu de sa cruauté excessive dans l'analyse qu'il fait des souffrances du vieux Zeno. M. Ojetti aime passionnément la vie, l'amour, la beauté. Un objet dépourvu de beauté et qui ne saurait plus provoquer l'amour et qui ne tient plus à la vie que par un souffle, n'excite que son mépris, presque son indignation. Il y a, dans *Il Vecchio*, cette âpreté et cette cruauté naturalistes qui régnaient dans les premiers romans de M. Huysmans, par exemple. J'aurais aimé à voir M. Ojetti témoigner un peu plus de pitié en présence de ce mystère auguste et terrible : la mort. De la vieillesse nous n'apercevons dans son roman que la laideur dont elle marque le visage humain et l'égoïsme forcené et tous les sentiments vils qu'elle fait éclore : ainsi le dépôt âcre et trouble qui gît au fond d'une fiole s'écoule avec les dernières gouttes du liquide seulement. Mais quoi? Zeno a beau chevroter et trembler : il souffre. Le spectacle de sa ruine lamentable devrait, de loin en loin, incliner notre auteur à une plainte fraternelle — ou filiale — et non pas toujours provoquer sa satire impitoyable. « La plus grande déférence est due à l'enfant ». Mais la loi divine et la loi humaine s'accordent pour réclamer au profit du vieillard un plus grand respect encore.

M. Ojetti a rompu en visière à ce commandement. Et certains épisodes de son œuvre nous montrent qu'il

y a, d'ailleurs, un sens à ces tableaux si crus et si cruels. Sans doute, il ne faudrait point trop insister sur cette observation, sous peine de fausser, en l'exagérant, la pensée de l'auteur ; mais quand M. Ojetti consacre un chapitre à montrer le fossé moral qui sépare le vieux Zeno de son fils, et quand il témoigne à celui-ci toute sa sympathie et à celui-là une rude haine, qu'est-ce que cela signifie sinon la foi de M. Ojetti dans le progrès qui est l'œuvre des fils retournés contre les pères, sinon l'amour de l'auteur pour les nouveautés, ses instincts révoltés et presque révolutionnaires ? Le vieux Zeno devient par endroits une figure « symbolique » ou « synthétique ». Ce vieillard incarne tous les vieillards arcboutés sur le chemin de la vie, attachés à l'existence comme par des griffes et barrant la route aux jeunes gens avides. « Le gouvernement des vieillards est la ruine d'une nation... Les vieux élaborent des lois et une morale uniquement destinés à avilir la jeunesse... Nos écoles constituent un acte de trahison de la vieillesse à l'égard de la jeunesse : elles ne visent qu'à rabaisser l'esprit audacieux des jeunes gens au niveau de leurs maîtres débilités par le poids des années. » A ces phrases et à d'autres du même goût, il apparaît bien que *Il Vecchio* n'est pas seulement une œuvre littéraire, mais encore une sorte de manifeste. Je crois volontiers que les revendications exprimées par M. Ojetti sont particulièrement justifiées en Italie. Du moins ai-je entendu souvent les jeunes gens de ce pays se plaindre de l'accaparement jaloux du patrimoine national par les vieillards. La chose publique reste, outre-monts, la chose des Anciens D'où l'impatience de la génération nouvelle et l'acrimonie avec laquelle M. Ojetti tire sur la barbe chenue des ancêtres tenaces. Mais ces quelques traits épars de polémique sociale ne constituent, encore une fois, qu'un élément accessoire dans le beau

roman de M. Ojetti. *Il Vecchio* est avant tout une étude très poussée, un portrait d'un saisissant relief...

Et maintenant, me sera-t-il permis de former un vœu?...

Je souhaiterais que M. Ojetti ne se laissât pas accaparer indéfiniment par le journalisme. Les chroniques passent. Les récits de voyage vieillissent. Et ce sont déjeuners de soleil, ces petits contes agréables et menus qu'il a recueillis dans *Les Voies du péché* et *Le Cheval de Troie*. M. Ojetti doit aux lettres italiennes, il se doit à lui-même de donner avant peu une suite, un pendant à cette œuvre forte : *Il Vecchio*...

15 octobre 1903.

XIV

SUR L'IDÉALISME DE M. CARDUCCI

C'est une nouveauté d'une excellence très contestable que cette mode qui consiste à décerner avec fracas à des écrivains, à des artistes, ces *prix en espèces* par quoi notre âge utilitaire a remplacé le symbolique laurier d'autrefois. Oui, il y aurait beaucoup à dire contre cet usage ; mais puisqu'il existe, au moins voudrait-on que les récompenses en question allassent vraiment aux plus dignes. Malheureusement il n'en a pas toujours été ainsi et le prix Nobel, en particulier, a été alloué jusqu'ici avec une fantaisie dont on n'eût pas cru capable l'académique jury chargé de le répartir. Depuis longtemps les Italiens souhaitaient de voir couronner leur grand poète Giosuè Carducci. Depuis plusieurs années ils appellent de leurs vœux cet acte de justice. Aussi le dépit fut-il grand de l'autre côté des Alpes lorsque parut, l'an dernier, le palmarès du prix Nobel où ne figurait point encore, et contre toute attente, le nom de Giosuè Carducci. La première effervescence calmée, on s'occupa d'établir les responsabilités. Rome avait reçu, quelques mois avant la proclamation du fatal verdict, la visite d'un jeune érudit suédois, M. Holger Nyblom. Cumulant les douceurs d'un voyage de noces avec la gratuité d'une mission officielle, M. Holger Nyblom n'avait point caché aux Romains qu'il était chargé de rédiger, pour l'Académie de Stockholm, un mémoire sur le poète Carducci.

On rechercha les traces de ce voyageur, et l'on ne fut pas long à les retrouver. Il ne fut pas plus difficile de connaître ce que M. Holger Nyblom pensait de M. Carducci, M. Holger Nyblom ayant pris soin de révéler son avis au public suédois dans un article de la *Nordisk Tidsskrift* que la *Nuova Antologia* reproduisit avec un malin plaisir. Hélas! il parut avec évidence à la lecture de cette prose que le pâle professeur septentrional avait infiniment peu goûté la rude poésie de son violent collègue bolonais. Au nouveau marié suédois l'*intelligence d'amour* avait fait complètement défaut. M. Holger Nyblom se montrait choqué extrêmement par l'irréligion du poète des *Odes barbares*. Son étude sur Carducci — si l'on peut ainsi qualifier le méchant devoir inséré dans la *Nordisk Tidsskrift* — dénotait une incompréhension absolue, l'incompréhension agressive de ces pires sourds qui ne veulent rien entendre. « Non, s'était-il dit dès l'abord, l'Académie de Stockholm ne peut récompenser un génie si audacieux! » Il en avait fait son affaire...

Mais qu'est-ce donc que stipule à ce sujet le testament du Mécène scandinave? Il porte que le prix Nobel sera alloué à l'auteur qui aura produit « l'œuvre littéraire la plus remarquable dans le sens de l'idéalisme ». A ce taux-là, M. Carducci pouvait-il être choisi? M. Holger Nyblom dit non. Je crois pouvoir dire oui, et je vais essayer de le prouver. Supposons un instant que l'illustre Académie de Stockholm m'ait préféré, quoiqu'indigne, à M. Holger Nyblom pour *rapporter* sur l'œuvre de Carducci. La main sur la conscience, voici, je crois, ou à peu près, ce que je dirais :

« Monsieur le Président et Messieurs,

« Je viens de terminer l'enquête que vous avez bien voulu me confier. J'ai lu comme elle doit être lue, c'est à-dire en tenant un compte minutieux des circonstances historiques qui l'ont inspirée, l'œuvre poétique de M. Giosuè Carducci. J'ai interrogé sur cet écrivain des Italiens choisis à dessein dans les partis les plus opposés. Oubliant ma qualité de Suédois (n'était-ce pas mon devoir ?) j'ai cherché à pénétrer le génie de cet auteur essentiellement méridional, que la reine Marguerite de Savoie caractérisa justement, lorsqu'elle le félicita un jour d'avoir su marier dans ses vers *il senso d'italianità gentile e di ferrea latinità*. Le résultat de mon enquête est, pour le dire tout de suite, Monsieur le Président et Messieurs, favorable à Giosuè Carducci. S'il est à notre époque un auteur ayant produit une œuvre « remarquable dans le sens de l'idéalisme », cet auteur est bien le poète des *Odes barbares*. A vrai dire, si j'entendais par idéalisme spiritualisme, j'hésiterais à parler comme je vais faire ; mais je prends le mot idéalisme dans son sens le plus large qui est aussi le seul exact. Je pose en principe que M. Nobel entendait par idéalisme cette forme de l'imagination et de la pensée qui s'oppose au réalisme et au naturalisme. En réservant ses largesses posthumes à un écrivain idéaliste, il entendait sans doute récompenser l'art qui ne copie pas seulement la nature, mais qui la transfigure en vertu d'un haut idéal, il voulait encourager les élans de l'intelligence appliquée à

dominer les apparences fugitives et les phénomènes passagers, il invitait le génie aux rêves féconds d'où l'âme humaine sort avec une volonté et une énergie renouvelées. Eh bien, la formule poétique de M. Giosuè Carducci répond pleinement à ces exigences. Peut-être l'idéal du grand poète italien n'est-il pas absolument le vôtre (comme il n'est pas le mien), mais je n'avais point à lui faire un procès de tendances. Il m'appartenait uniquement d'observer si la littérature universelle lui doit ou non une œuvre « remarquable dans le sens de l'idéalisme ». Encore une fois, Messieurs, j'affirme cet idéalisme.

« Venu au monde en 1836, M. Carducci a vu et déploré l'abaissement de l'idéal provoqué dans l'art et les lettres par l'application de certaines méthodes plus ou moins scientifiques. Il a vu la philosophie positive engendrer le réalisme, le naturalisme, le roman expérimental, le théâtre « rosse ». Il a vu la poésie se repaître d'immondices, dans l'attitude honteuse où Thaïs la Prostituée apparut à l'Alighieri. Combien ce spectacle l'affligea, l'irrita même, — car il a une âme de colère ! — il suffit de feuilleter son œuvre pour s'en convaincre. S'il en veut tant à notre société, c'est parce qu'elle ne fait pas la part assez large à l'idée, à l'idéal. « Toi seul, fait dire Carducci à un de ses héros, l'agitateur Mazzini, toi seul, ô idéal, es vrai. » Le même esprit anime les pièces intitulées *Alla musa odiernissima*, *Avanti avanti*, *A certi censori* ; mais le requisitoire le plus formel que le poète ait encore prononcé contre la littérature terre à terre de notre temps se trouve dans son discours à la *Ligue pour l'instruction du peuple* : « En littérature et en art, affirmait Carducci, l'esprit de notre société va se refroidissant, et les productions de notre civilisation accusent chaque jour plus de petitesse, plus de mesquinerie... Voyez donc comment le roman

a succédé à l'épopée, comment, après avoir affecté différentes formes et manifesté diverses tendances, le roman même se trouve à la veille de mourir, s'il n'est déjà mort. Le récit, l'esquisse, la nouvelle dramatisée, l'observation expérimentale triomphent aujourd'hui. Mortes aussi la tragédie et la comédie. En lieu et place voici le drame, d'abord historique, puis social, puis, comme on dit, réaliste. De fait, nous ne sommes plus capables d'idéaliser, de représenter les choses dans leur ensemble harmonieux. » Je ne sais, Messieurs, quelle est votre opinion personnelle sur le problème d'histoire littéraire soulevé par M. Carducci. A mon humble avis, il a tort d'incriminer si vivement le roman et le drame réaliste. Ils étaient, ils sont encore en quelque mesure la seule forme littéraire parfaitement adaptée à notre époque scientifique, à nos mœurs démocratiques. Il est singulier que Giosuè Carducci qui attend beaucoup des conquêtes du savoir humain et qui croit en l'efficacité de l'action populaire n'ait point aperçu les raisons majeures pour lesquelles les hommes de notre temps ne sauraient avoir « la tête épique ». Je n'insiste pas, d'ailleurs, et je me borne à vous rendre attentifs au noble idéal littéraire que cette erreur même et le plaidoyer pour le *grand art* dont j'ai cité un extrait révèlent chez le poète Carducci.

« Son idéal ! Peu de poètes contemporains l'ont placé si haut. Carducci, comme nous aurons à l'observer, n'a pas toujours adoré les mêmes dieux, mais il leur a toujours tenu le même langage. Il a toujours vu dans la poésie un sacerdoce, dans le poète une sorte de prêtre laïque ayant charge d'âmes. Nul n'a eu plus entièrement conscience de la responsabilité qu'entraîne le génie. L'œuvre de Carducci est un monument harmonieux, un marbre antique d'un grain serré et résistant,

Passez-moi la banalité de cette comparaison : elle s'imposait. Le vers de Carducci est essentiellement sculptural et classique. Et les *Odes barbares*, écrites à coups de ciseau dans un bloc de Paros, traduisent dans un style lapidaire les aspirations les plus audacieuses de l'esprit moderne.

« Audacieuses, très audacieuses, certes ! A l'eau de roses, le démon familier de Giosuè Carducci préféra toujours l'eau du Clitumne. Carducci est aussi trop classique, trop pénétré d'antiquité pour être demeuré un bon chrétien, mais je soutiendrais volontiers qu'il est devenu un bon païen. Et vous allez voir, Messieurs, que ma thèse est moins scandaleuse qu'il ne paraît. Laissez-moi vous rappeler, au surplus, que le règlement du prix Nobel n'exige des candidats aucune croyance déterminée. Pourvu que leurs écrits soient tout pénétrés d'idéalisme, peu doit vous importer qu'ils soient eux-mêmes chrétiens ou juifs, qu'ils se réclament du Grand Orient, du Grand Pan ou du Grand Manitou. Pour ce qui est de Carducci, sa poésie est païenne, soit, mais d'un paganisme foncièrement idéaliste.

« On pourrait, au surplus, ergoter et finasser. On pourrait soutenir que Carducci « n'est pas aussi antichrétien qu'on l'a dit » ; on pourrait faire grand état du sonnet où il a montré saint François sous un jour si sympathique, on pourrait transcrire un autre sonnet *Pour les massacres de Padoue* où il rend de Jésus-Christ ce témoignage favorable : « Christ qui enseigna la liberté, Christ qui enjoignit à Pierre de remettre l'épée au fourreau, qui refusa de tuer, qui pardonna et mourut », on pourrait rappeler encore que notre poète a dit un jour : « Dieu et le peuple ! Je me découvre avec respect devant ceux qui poussent ce cri-là, » on pourrait en un mot tabler sur toutes les ambiguïtés et les inconséquences de cet auteur, choisir dans les *Juvenilia*, dans

les *Iambes et Epodes*, dans les *Odes barbares* tout ce qui est en contradiction avec sa pensée essentielle et vous le présenter comme l'essentiel de sa pensée ; mais une telle ruse serait indigne de Giosuè Carducci.

« De fait, Carducci déteste les religions révélées quelles qu'elles soient et il poursuit de ses anathèmes tous les prêtres, sur quelque autel qu'ils sacrifient : telle est la vérité. Dans *Les Deux Titans*, il évoque avec une rare puissance Atlas et Prométhée, ces deux victimes de Zeus, maudissant « le roi fou de l'Olympe », « le vil tyran » qui se repaît de leurs souffrances. Le Sinaï s'en tire beaucoup plus mal encore. L'Ode barbare intitulée *Dans une église gothique* exprime brutalement l'animosité de Giosuè Carducci à l'égard du christianisme : « Adieu, divinité sémitique. Toujours dans tes mystères domine la mort. Inaccessible roi des esprits, tes temples repoussent le soleil. Martyr crucifié, tu crucifies à ton tour les hommes. Tu souilles l'air de tristesse et cependant les cieux resplendissent, la campagne rit et les yeux de Lidia sont tout brillants d'amour. » Le contraste existant entre la sereine philosophie grecque et le lugubre ascétisme chrétien est un motif favori de notre poète. Rien n'égale son horreur du moyen âge monacal, sa répugnance pour « les siècles vils qui christianisent ».

« Une pièce de vers célèbre et qui a fait scandale, *A Satana*, résume les griefs du poète contre la religion chrétienne. Tout ce que le monde tient pour divin excite la réprobation de Carducci. Tout ce que le christianisme qualifie de satanique, Carducci l'approuve et l'exalte. Sous le nom de Satan, le poète italien glorifie le fil re arbitre, l'esprit de progrès, l'esprit scientifique découvrant à l'humanité des espaces nouveaux : « Salut, ô Satan, ô rébellion, ô force vengeresse de la Raison. Que l'encens, que les vœux sacrés montent vers toi !

Tu as vaincu le Jéhova des prêtres. » Il importe de pénétrer le sens exact de cette pièce. Par Satan, le poète entend non point le Mal, mais la Raison, mais l'esprit insurgé contre la lettre, la liberté dressée contre l'autorité. Ceci compris, on trouvera naturel que Carducci ait glorifié Martin Luther, d'une part, et la Révolution française, de l'autre.

« Des critiques hostiles ont voulu voir en cet auteur un athée, mais leur thèse est insoutenable. Carducci, au rapport de ceux qui l'ont le mieux connu, n'est pas plus athée qu'il n'est matérialiste. Il semble croire à un Dieu impersonnel, commencement et fin de toutes choses, à un Dieu qui ne se révèle pas à l'homme, mais dont chaque jour révèle à l'homme un lambeau. Carducci est tout disposé à admettre le principe de l'immortalité : « Que le schah de Perse ou un critique de Milan, écrit-il, meurent entièrement, je le crois et je m'en félicite, mais que Mazzini, mais que Dante Alighieri périssent sans retour, je n'en suis point convaincu. La religion des héros me tient trop profondément à cœur. » La philosophie de Carducci pourrait être un mélange de panthéisme et de stoïcisme. C'est, en tout cas, une doctrine idéaliste. L'idéal qu'elle préconise est celui d'une vie terrestre, frugale, simple et saine. Elle recommande la pratique de la vertu, elle proclame la noblesse du sacrifice, la grandeur du devoir, la sainteté du travail, l'amour de la liberté, de l'humanité, de la patrie.

« Et l'amour terrestre? songez-vous peut-être, Messieurs. Quelle attitude ce poète païen observe-t-il dans la question des rapports entre sexes? Sa haine de l'ascétisme chrétien l'inclinerait-elle à une coupable complaisance pour le péché de chair? Satan ne passe-t-il point pour un archange libidineux à la salacité ingénieuse et multiple? Ah Messieurs, détrompez-vous bien vite. Carducci professe pour l'érotisme la même

aversion que pour le mysticisme. Son œuvre comprend quelques poésies amoureuses, mais en fort petit nombre. Du propre aveu de notre auteur, sa pensée s'exerça de préférence sur de plus graves sujets : « Et j'oubliai, dit-il, les vierges dansant au soleil de mai et sous les chevelures d'or les éclairs des blanches épaules. » Dans les pièces, toutefois, où la femme figure le ton du poète est parfaitement chaste, son langage plein de dignité.

« *Idillio maremmano* est une pièce de vers où se manifeste avec un éclat particulier ce caractère idéal de l'amour chez M. Carducci. Le poète y évoque le souvenir d'une humble paysanne de la Maremme, «Maria Bionda», qu'il connut dans sa jeunesse. Il exprime le regret de ne l'avoir pas épousée et de n'avoir pas vécu en paysan à ses côtés plutôt que de s'épuiser à une tâche intellectuelle où il n'a jamais trouvé, dit-il, la satisfaction de l'esprit ni la paix du cœur. Et, sans doute, il y a un peu d'artifice dans la tristesse de Giosuè Carducci, dédaignant son génie et faisant bon marché de sa gloire, pour jalouser le lot du cultivateur obscur ; mais quelle grandeur dans la mélancolie de cet homme qui avait conçu un idéal si haut, si haut, que la conscience de n'y pouvoir atteindre lui arrache de telles malédictions !

« Cet idéal, vous le savez, Messieurs, ne fut pas seulement littéraire, mais aussi politique. Giosuè Carducci a été ce que les Italiens appellent un poète civique, c'est-à-dire qu'il a chanté les événements marquants de l'histoire nationale, c'est-à-dire qu'il a exprimé en vers ses avis sur les hommes et les choses de son temps. Cette partie-là de son œuvre est assurément la mieux connue (ou la moins ignorée) à l'étranger. On sait vaguement dans l'Europe entière que le poète italien Carducci a écrit des poèmes politiques d'une grande vio-

lence, qu'il a été mazzinien et garibaldien, puis qu'il a fait sa paix avec la monarchie et que la reine Marguerite ne manque jamais, à son passage à Bologne, de se rencontrer avec le barde républicain d'autrefois devenu l'auteur de la pièce *Alla regina d'Italia*. Or le public, le « grand public » ne suspecte rien tant que ces flottements de pensée chez un homme illustre. Je ne prétends pas qu'il ait toujours tort, mais il a tort, il a mille fois tort lorsqu'il incrimine la versatilité de Giosuè Carducci. C'est moins l'âme du poète qui s'est transformée au cours des ans que celle de son pays. Si Carducci changea d'opinions plusieurs fois dans sa vie, c'est, en vérité, pour rester fidèle à son idéal de toujours. On commence à le comprendre en Italie et au dehors. Vous ne trouverez point mauvais, Messieurs, que je cherche à dégager la pensée unitaire de notre poète des multiples manifestations — contradictoires en apparence — de son génie[1].

« Carducci est d'âme républicaine. Sa jeunesse a sucé avec trop d'emportement le lait de la louve romaine pour qu'il n'en soit pas resté comme enivré. Le régime idéal est à ses yeux une république de Quirites, austère et guerrière, pitoyable aux vaincus, dure aux superbes; mais en 1859, alors qu'il s'agissait avant tout de restaurer l'Italie, il eût été criminel de sacrifier à l'idéal républicain l'idéal national. L'essentiel était que l'unité italienne se fît. Carducci, voyant la politique de Victor-Emmanuel et du comte Cavour s'employer à ce but, prêta son concours à la monarchie. Quand, par la suite, le jeune royaume fit mine d'adopter une politique conservatrice, Carducci, reprenant sa

1. Cf. sur ce sujet la magistrale étude *Le poesie politiche di Giosuè Carducci* recueillie par M. D. Zanichelli dans ses *Studi politici e storici*. Bologne, 1893.

liberté, refusa tout soudain son concours à ces hommes qu'il avait encouragés naguère. Pourquoi tardaient-ils à résoudre le problème vénitien? Pourquoi ne tranchaient-ils pas une fois pour toutes la question romaine? Entre 1861 et 1870, M. Carducci s'en donna à cœur joie de mettre des bâtons dans les roues du « char de l'Etat » et de semer des pétards sous les pas des chevaux... Puis, la question vénitienne et la question romaine heureusement réglées, il changea de nouveau et le plus logiquement du monde. Il lui apparut, dans les années qui suivirent les événements de 1870, que cette unité qu'il avait si ardemment souhaitée ne trouverait une base solide que dans la monarchie. Le roi était d'humeur libérale, peu favorable au clergé, il n'en fallut pas davantage pour ramener au trône les précieuses sympathies du grand poète civique de l'Italie renouvelée. Son haut idéal républicain et les institutions monarchiques se pouvant accorder, il redevint royaliste. Il n'y a rien là qui doive choquer les honnêtes gens. Dans l'infidélité de Giosuè Carducci à certains dogmes politiques, il ne faut voir, encore une fois, qu'un hommage rendu à un idéal immuable : la grandeur du nom romain.

« Car il fut patriote obstinément. D'autres ont été citoyens du monde. Carducci n'a voulu être qu'un bon citoyen d'Italie : *civis romanus sum*. Ce titre-là lui parut toujours assez glorieux. Carducci assigne à son pays une mission pleine de grandeur. De tous ses vœux il appelle le jour où l'Italie, rendue à ses frontières naturelles, reprendra sa tâche civilisatrice et éducatrice. Elles sont nombreuses, les pièces de vers où Giosuè Carducci a décrit la mission idéale qu'il assigne à la Ville éternelle : « Tout ce qui au monde est civilisé, s'écrie-t-il, grand, auguste, est romain encore. » Ailleurs, précisant sa pensée, il chante la

Rome de l'avenir, la Rome laïque et libératrice dont la victoire marquera une étape décisive de l'humanité et il glorifie à l'avance « ton triomphe, peuple d'Italie, sur l'âge noir, sur l'âge barbare, sur les monstres dont, sereine justicière, tu affranchiras les nations ».

« Au progrès de la démocratie correspond, d'après le poète, le progrès de la liberté et de la justice. Giosuè Carducci ne met rien au-dessus de ces deux bienfaits. Non point qu'il en revendique pour son pays le monopole. Les vers d'un sans-culottisme enthousiaste (beaucoup trop enthousiaste à mon gré) qu'il a consacrés à la Révolution française prouvent qu'il reconnaît à d'autres nations le privilège d'avoir participé au « progrès », mais la liberté, mais la justice ont toujours été inscrites, d'après lui, sur le programme des meilleurs Italiens. La liberté et la justice comptèrent entre autres ardents défenseurs Garibaldi et Mazzini, ces deux héros typiques de l'Italie du *Risorgimento*. Garibaldi, figure à la fois si nationalement italienne et si italiennement classique, Garibaldi, condottiere démocrate, Garibaldi, « chevalier du genre humain », incarne pleinement le héros selon le cœur du poète des *Odes barbares*.

« Héros, héroïsme, héroïque, ces mots-là reparaissent souvent dans l'œuvre de Giosuè Carducci. Ils se rencontrent sous sa plume parce qu'ils sont dans son esprit. Et cette observation m'amène, Messieurs, tout naturellement à vous montrer le poète italien dans un rôle quelque peu compromettant et qui risque, hélas! de lui causer à vos yeux quelque tort; mais je me suis fait une loi de vous présenter dans son intégrité la personne de Giosuè Carducci, de ne point insister sur les traits qui pourraient lui valoir votre sympathie au détriment de ceux qui doivent à vos yeux lui faire moins d'honneur. Je vous parlerai donc très franchement de l'idéal guerrier de ce poète.

« Comme un Congrès de la Paix tenait à Rome ses turbulentes assises, Giosuè Carducci, indigné des discours oiseux qui s'y tenaient, lança dans le monde une pièce de vers intitulée *La Guerre*. « Une sublime fatale folie », c'est ainsi que Carducci définissait les luttes homicides entre nations. Aussi bien laissait-il voir clairement qu'il tenait la guerre pour une calamité inévitable, parfois pour un devoir sacré. Rien ne saurait donner l'idée du *tolle* que provoquèrent ces accents belliqueux. Et pourtant Carducci, en s'exprimant de la sorte, continuait à se montrer conséquent et logique. Carducci, proclamant la fatalité sublime de la « folie guerrière », témoignait à nouveau de la fixité de son idéal patriotique. N'est-ce point la guerre qui a élevé l'Italie moderne au rang des puissances? N'est-ce point dans le sang des maîtres étrangers que l'Italie du *Risorgimento* a lavé la honte des servitudes séculaires? Entre 1821 et 1870, l'Italien « pacifiste » n'eût-il pas été indigne du nom italien? Depuis lors, à vrai dire, l'aspect des choses a légèrement changé. On peut aujourd'hui n'être pas un irrédentiste à tout crin et mériter l'estime des gens d'honneur; mais la génération à laquelle appartient Giosuè Carducci ne pouvait pas décemment être « pacifiste ».

« Si la poésie de Carducci dégage comme une odeur de poudre, c'est la rigueur des temps qu'il en faut accuser. Quand la patrie est en danger, on ne saurait exiger d'un poète d'âme généreuse qu'il écrive d'une plume nonchalamment cosmopolite des vers élégamment humanitaires. Encore une fois, ce sont les vicissitudes de l'histoire italienne qui ont fait de G. Carducci un auteur chauvin. Je crois avoir montré d'ailleurs que l'idéal de justice et de liberté qu'il assigne à la démocratie italienne est chose assez « moderne » pour que des esprits « modernes » n'aient point à s'en alarmer.

« En résumé, Messieurs, et pour finir, votre rapporteur n'hésite pas à recommander chaudement à vos suffrages l'œuvre qu'il vient de feuilleter devant vous. L'Italie n'est pas sans savoir que son plus grand poète vivant est actuellement candidat au prix Nobel. Apprenez qu'elle souffrirait avec impatience de voir écarter encore une fois son illustre enfant. L'auteur des *Odes barbares* a été, dans son pays, discuté, contesté, attaqué, mais l'écho de toutes ces luttes s'est singulièrement apaisé. Carducci est devenu aujourd'hui un symbole. Il incarne aux yeux de la nation non point certaines opinions particulières, mais le génie italien, mais l'Italie. L'Italie noire, comme l'Italie rouge, comme l'Italie blanche verraient avec satisfaction le nom de l'auteur des *Odes barbares* consacré par vos suffrages dorés.

« On m'assure que vous hésitez encore. Il me revient que vous craignez de paraître infidèles à l'esprit de philanthropie humanitaire qui anima M. Nobel en désignant pour recueillir ses faveurs un poète patriote, un poète guerrier. Ces scrupules, Messieurs, vous honorent, mais puisque l'explication historique que je vous ai donnée du chauvinisme de M. Carducci ne suffit point à les dissiper, permettez-moi de vous suggérer, le plus respectueusement du monde, une solution très propre à mettre vos consciences à l'abri de tout reproche.

« Il est un autre écrivain que l'opinion européenne désigne depuis longtemps à vos libéralités, je veux parler du comte Léon Tolstoï : mais l'apôtre russe professe lui aussi des idées « subversives ». Certes, son humanitarisme défie les soupçons ; mais justement, cet auteur-là est trop humanitaire, trop pacifique, trop « pacifiste ». Couronner cet anarchiste, récompenser ce réfractaire, n'est-ce point créer un dangereux précédent? Eh bien, Messieurs, partagez cette année le

prix Nobel entre Giosuè Carducci et le comte Léon Tolstoï. Au lieu des deux « juste-milieu » coutumiers, honorez cette fois-ci deux extrêmes contraires. Corrigez, tempérez le choix du démagogue guerrier Carducci par celui de l'anarchiste chrétien Léon Tolstoï. Cette solution, j'ose le croire, ne manquerait pas d'une certaine élégance. Vous accompliriez en même temps deux actes de justice et un geste spirituel. »

15 Juin 1905.

XV

L'ŒUVRE POÉTIQUE DE M. FOGAZZARO

Au moment de consacrer une étude spéciale à la poésie de M. Fogazzaro, je crois devoir au lecteur la promesse de ne point céder à l'habituel penchant des critiques et de résister de tout mon pouvoir au vain plaisir d'exalter, dans l'œuvre du célèbre écrivain italien, la partie que j'en vais examiner aux dépens de cette autre plus connue : ses romans et ses essais philosophiques. La poésie de M. Fogazzaro possède, au demeurant, un intérêt documentaire capital. Elle nous renseigne sur cet écrivain plus exactement encore que ne font ses romans. Qu'est-ce, en effet, que la poésie lyrique, sinon la confession ardente et spontanée d'une âme ? Alors que, dans ses romans, un auteur se partage entre les divers personnages qu'il met en scène, alors qu'on ne distingue pas toujours, de prime abord, à qui vont ses sympathies, aucune hésitation n'est possible en présence d'une œuvre lyrique. Le poète s'y livre à nous, par fragments, il est vrai, et peu à peu, mais franchement, sans réticences. Si bien qu'on finit par posséder son image complète. A cette loi, M. Fogazzaro n'a pas manqué. Et ce sera

un point à élucider que d'observer s'il existe entre sa physionomie littéraire au moment des débuts, lorsqu'il publiait la plupart de ses vers, et son personnage actuel concordance ou dissemblance.

Un intérêt d'un autre genre s'attache enfin à l'œuvre poétique de M. Fogazzaro. *Miranda*, la *Valsolda*, comptent parmi ses premiers essais. Ces ouvrages portent donc la marque d'une époque où l'auteur ne s'était point encore parfaitement assimilé les éléments dont il a composé sa nourriture intellectuelle. Les diverses influences subies s'y manifestent avec clarté. Nous chercherons à les saisir sur le vif, à en préciser la nature. Et en voilà assez, semble-t-il, pour justifier notre dessein de nous arrêter quelques instants à étudier l'œuvre poétique de M. Fogazzaro.

*
* *

M. Fogazzaro griffonna ses premiers vers en 1863, à l'âge de vingt et un ans. Il était grave déjà, rêveur et mélancolique. Dès son entrée dans la vie, une généreuse angoisse l'oppressa, cette angoisse dont on dirait, plus justement que de l'ennui, qu'elle est commune aux âmes bien nées. Les premiers vers de M. Fogazzaro, tout émaillés de réminiscences léopardiennes, étaient consacrés au lac de Côme. L'objet préféré de ses chants, c'était alors la nature, la nature de son pays dont il exprimait à merveille le prestige et la splendeur. Mais le jeune auteur ne se hâta point de recueillir ces essais. Et son premier ouvrage en vers, celui qui apprit aux Italiens qu'un poète leur était né dont ils pouvaient attendre beaucoup, cet ouvrage-là parut en 1872 seulement. Il était intitulé *Miranda*.

Ce n'est pas à dire qu'entre ces deux dates, 1868 et 1872, M. Fogazzaro soit resté oisif. Il s'appliquait alors à cette besogne délicate qui consiste à se chercher, à se connaître soi-même. Il s'y consacra de tout son cœur fervent et sincère, avec des alternatives de joie et de désespoir dont on perçoit l'écho dans les trop rares poèmes de cette époque qui nous ont été conservés. Peu à peu, cependant, les sentiments du jeune poète se précisaient, ses idées prenaient corps. Vers le même temps, la versification lui devenait également plus familière. Désormais il était en mesure d'entreprendre une œuvre de longue haleine. C'est alors, au sortir d'une longue maladie, qu'il commença d'écrire *Miranda*. Il y travailla lentement, avec prudence, avec amour et dans le plus grand secret. Labeur opiniâtre et bienfaisant. Il renaissait en même temps à la santé et à la poésie. « Ce fut un délice pour moi d'écrire *Miranda* », a-t-il dit un jour, évoquant cette époque où son génie se révéla, purifié par l'épreuve, mûri par la souffrance.

C'est une exquise figure que Miranda, une figure exquise dans sa rareté. Miranda a dix-huit ans, des cheveux blonds, des yeux noirs. Elle est tendre et sensible, craintive et douce. Elevée aux côtés d'Henri, elle l'a aimé d'amitié avant que de l'aimer d'amour. Il semblait à chacun qu'un mariage dût couronner ces sentiments, aussitôt ces jeunes gens parvenus à l'âge nubile. Tel était le vœu de leurs parents et l'espoir de leurs tuteurs. Tel était le souhait de Miranda, et tel était aussi le dessein d'Henri avant qu'il n'eût goûté à d'autres joies qu'à celles qui découlent d'un amour pur et partagé.

Mais, hélas! le prestige de la grande ville a séduit Henri, et, dans le tourbillon du monde, il a vite fait d'oublier ceux qu'il a laissés en arrière. Henri est poète, poète et ambitieux. Il rêve de gloire littéraire,

d'amours flatteuses et sublimes. Il vit avec intensité, il s'adonne au plaisir avec frénésie. S'il se souvient de Miranda, c'est pour rire d'elle et pour railler son amour. Un jour, enfin, il lui écrit un billet moqueur et sec par où il lui rend sa liberté et par où il réclame la sienne; M. Fogazzaro pousse au noir ce personnage comme il a poussé au rose pâle sa tendre amante. Henri parle de tout dans la lettre de congé qu'il adresse à Miranda. Il y parle aussi de poésie, et il formule son programme en termes détachés et cyniques qui suffiraient à prouver qu'il est dans l'opinion de l'auteur un très mauvais sujet : « Le poète, écrit Henri à Miranda, s'éprend de tout ce qui est sublime, mais il ne ressent que des ardeurs fugitives ; il goûte l'exquise volupté qu'elles provoquent, mais le cœur n'y est pas »..... « Abandonne-moi à mon destin, poursuit le traître, laisse-moi aimer Desdémone aujourd'hui, Ophélie demain ! » Ce langage bouleverse la pure Miranda. Desdémone, Ophélie ! Elle ne saurait lutter contre de telles héroïnes. Le cœur brisé, elle se résigne à perdre celui en qui elle voyait son fiancé.

M. Fogazzaro ne nous ménage dans la vie d'Henri que de fugitives échappées. Il nous laisse deviner plutôt qu'il ne nous montre les déceptions successives du jeune ambitieux épris de gloire et d'amour. Au contraire, il analyse avec une sympathie et un plaisir évidents l'âme de Miranda. La pauvre délaissée s'efforce en vain d'oublier l'homme qui l'a si cruellement trahie. Fière et forte, toutefois, elle se domine et ne laisse rien voir au monde du désespoir qui la consume; mais elle sent bien qu'elle en mourra. Car on meurt d'amour dans la réalité, à plus forte raison dans les poèmes idéalistes. Miranda dépérit lentement et jusqu'à l'heure suprême son cœur ne cesse de battre pour le lâche qui l'a trahie. M. Fogazzaro décrit l'agonie de son héroïne en traits heureux. Examinant au miroir les

ravages de la phtisie sur son délicat visage, Miranda a ce gracieux élan de coquetterie désespérée : « Il y a au fond de mes yeux comme une flamme qui n'y était point naguère et mes traits sont devenus plus pâles. Le brun et le blond me siéraient bien. Je me demande s'il me voit parfois en pensée ?... Pour sa pensée, je voudrais être belle[1]. » Miranda cependant devient de plus en plus pâle. Elle va mourir. C'est ce moment que choisit Henri pour revenir auprès d'elle. Las de lutter pour la gloire, dégoûté des Desdémone et des Ophélie, il comprend que le bonheur était aux côtés de cette humble jeune fille dédaignée. Il implore son pardon, et d'émotion, de joie et d'amour, Miranda tombe morte. C'est l'issue tragique et fatale de cette sorte d'aventures. Quand l'homme a découvert où se trouve sa véritable destinée, quand les écailles lui tombent des yeux, il est déjà trop tard. La mort surgit, réclamant sa proie. C'est là le thème d'un grand nombre d'ouvrages anciens et modernes. C'est là, entre autres, le dénouement de *Peer Gynt*, ce poème si riche, si complexe, si humain. Rappelez-vous la dernière scène, cette scène merveilleuse, la plus belle page peut-être qu'ait écrite le grand poète Ibsen. Après une folle existence, Peer Gynt rentre au pays natal. Dans une misérable chaumière il rencontre une pauvre vieille à demi-aveugle et à demi-morte. C'est Solveig, Solveig qui l'aima tant. Et tandis qu'il se jette à terre, criant ses fautes et implorant son pardon, Solveig, ivre de joie, le relève, lui jure qu'il n'a rien à se reprocher et le caresse et lui rend grâce : « Tu as fait de ma vie entière un hymne splendide. O merci ! Merci d'être revenu, bien qu'à la vérité tu aies beaucoup tardé. O joie de nous revoir en ce jour

1. Mlle Hélène Douesnel a publié une bonne traduction française de *Miranda* dans *La Revue Hebdomadaire* (Livraisons des 2, 9, 16 novembre 1901).

de Pentecôte ! » Je sais peu d'épisodes plus poignants dans la poésie contemporaine. Et le lecteur me pardonnera de n'avoir su résister au plaisir de rappeler cette page admirable. Je m'empresse d'ajouter que celle où M. Fogazzaro a traité le même thème éternel supporte d'être lue après Peer Gynt. Et ce n'est point là, à mes yeux, un médiocre mérite.

Qu'on ne se méprenne pas, au surplus, sur ma pensée. *Miranda*, est-il vraiment besoin de le dire ? ne doit rien, absolument rien à *Peer Gynt*. Ces deux poèmes n'ont de commun que le plan de la dernière scène. M. Fogazzaro, on le sait, a suivi d'autres modèles. Il a bu à des sources moins lointaines. Ces sources, elles ne sont pas scandinaves, elles sont germaniques. Ce fait que nul ne conteste, et que l'auteur lui-même admet, doit nous retenir quelques instants.

On a souvent remarqué le caractère septentrional, la nature presque germanique de M. Fogazzaro. Son œuvre entière témoigne d'un étroit commerce avec les Allemands et la pensée allemande. Déjà la lecture de *Miranda* manifeste clairement cette tendance. Miranda est un peu pâle pour une Italienne. On la voit mieux, semble-t-il, à Nuremberg qu'à Venise. On songe, en sa société, à ces blondes jeunes filles créées par Schiller et Gœthe. C'est Gretchen avant la chute, une Gretchen vertueuse, mais qui meurt de sa vertu comme l'autre était morte de sa faute. De la jeune fille allemande, Miranda tient le penchant à la rêverie, la réserve fière, le sentiment de la dignité personnelle et surtout cette fidélité légendaire où Heine apercevait la qualité nationale par excellence des Germains. Non pas que nous contestions à la jeune fille italienne ces vertus-là. Elle les possède jusqu'à un certain degré, et bien d'autres encore qui ne lui font pas moins d'honneur. Je prétends seulement que ces traits-là sont plus spécifiquement allemands

qu'italiens. Sans doute, il serait puéril de rechercher dans la réalité la sœur jumelle de la romanesque Miranda. On risquerait fort de ne la rencontrer ni d'un côté des Alpes, ni de l'autre ; mais quelque idéalisé que soit ce portrait de jeune fille, il est d'un caractère nettement marqué. Et ce caractère, encore une fois, est bien plus allemand qu'italien.

Un ami de M. Fogazzaro, auteur d'un excellent ouvrage biographique et critique sur le poète vicentin[1], cite à propos de Miranda les deux noms de Frédérique et de Cordelia. A l'en croire — et nous avons pour cela toutes sortes de bonnes raisons — Miranda devrait un peu de son âme et de sa grâce à ces deux figures de femmes dont on remarquera qu'elles appartiennent l'une et l'autre à la grande famille germanique. Observons toutefois que la situation de Miranda et celle où se débat Cordelia, la fille du roi Lear, ne présentent qu'une lointaine analogie. Ces trois femmes, en vérité, n'ont guère en commun que cette triste destinée de voir leur amour méconnu et d'en mourir. Cordelia aime son vieux père avec plus d'ardeur que nul autre dans son entourage ; mais elle se montre moins habile à exprimer ce sentiment vrai que ses sœurs à feindre une affection menteuse. Chassée par son père, Cordelia prend en silence le chemin de l'exil ; mais lorsqu'enfin le vieux Lear reconnaît son erreur, oublieuse des outrages subis, elle entoure de soins pieux celui qui, dans une heure d'aveuglement, l'a maudite. On le voit, la misère de Cordelia et celle de Miranda sont deux sœurs bien lointaines. Et pourtant la tonalité shakespearienne de Miranda est évidente. Elle se sent plutôt qu'elle ne s'analyse. Mais l'air de famille ne fait aucun doute.

1. Pompeo Molmenti, *Antonio Fogazzaro, la sua vita e le sue opere*. Hoepli, Milan, 1900.

Cet air de famille, il est plus apparent encore dans les traits de Frédérique, figure charmante entre toutes parmi celles que font défiler sous les yeux ravis du lecteur les *Mémoires* de Gœthe. Frédérique, fille aînée du pasteur de Sesenheim, produisit sur le jeune patricien francfortois, comme il étudiait le droit à Strasbourg, une impression qui dura presque autant que son séjour dans la contrée. Et pour cet ondoyant jeune homme, c'était là un long espace de temps. Aimante et confiante, Frédérique s'abandonnait mollement aux délices de cette affection naissante. Gœthe, cependant, n'était pas homme à s'enchaîner à la légère. Il réfléchit, il calcula et ne tarda pas à comprendre qu'il commettrait une faute en épousant Frédérique. Alors, de reculade en dérobade, il s'effaça, non sans avoir déployé dans sa retraite des ruses de vieux général. Frédérique en ressentit une profonde affliction, mais ce souvenir ne réussit pas à troubler la sérénité de Gœthe. Son remords ne dura guère, et la tournure si délicatement littéraire qu'il imprime à cet épisode dans ses *Mémoires* laisse deviner à peine une émotion douce, un regret apaisé et plein d'indulgence. De cet épisode exempt d'amertume, Gœthe, moraliste ingénu, a tiré une leçon. La voici : « Ces inclinations de jeunesse, écrit-il, nourries à l'aventure, peuvent se comparer à la bombe lancée de nuit qui monte en décrivant une ligne gracieuse et brillante, se mêle aux étoiles, semble même s'arrêter un moment au milieu d'elles et, descendant ensuite, trace de nouveau le même sillon, mais en sens inverse et porte enfin la ruine au lieu où elle achève sa course. » C'est la deuxième phase du phénomène que décrit *Miranda*, ce « sillon en sens inverse » qui finit dans le deuil et les larmes. On ne saurait donc, cette fois encore, parler d'une imitation de Gœthe par M. Fogazzaro. Il s'agit d'analogies seule-

ment. Mais elles méritaient d'être signalées. A connaître les lectures étrangères où se complut la jeunesse méditative de M. Fogazzaro, certain côté de son génie s'explique que l'on comprendrait malaisément sans cela.

* * *

Dans son essai sur le *Grand Poète de l'avenir*, M. Fogazzaro a formulé clairement sa poétique. Au moment d'examiner la pensée contenue dans *Miranda*, il est logique que nous songions à confronter le théoricien et le praticien. N'oublions pas toutefois que la première édition de *Miranda* parut en 1874 et que la conférence sur le *Grand Poète de l'avenir* fut prononcée plus de vingt ans après, en 1898, si nous avons bonne mémoire. Quel est le poète dont la pensée, dans un si grand espace de temps, ne s'est pas sensiblement modifiée? Et ne serait-il pas étonnant que l'auteur de *Miranda* manquât à la règle commune? Assurément; mais il n'en demeure pas moins que M. Fogazzaro incarne cette exception surprenante. Sur les questions essentielles son avis n'a jamais varié. De *Miranda* à *Eva*, en passant par *Daniel Cortis*, sa philosophie reste identique. Et les principes énoncés dans le *Grand Poète de l'avenir* trouvent leur application dans son premier ouvrage comme dans le dernier.

Dans la hiérarchie des fonctions sociales, M. Fogazzaro assigne au poète un poste d'honneur. Les poètes, les premiers, ont enseigné aux hommes la religion et la morale. Par la suite, il est vrai, ils ont dérogé, ils sont devenus les historiographes des grands et les charmeurs du peuple; mais, en ce faisant, ils accomplissaient encore une œuvre méritoire. Ils continuaient d'exercer sur les facultés supérieures de l'esprit humain

une action bienfaisante. Ils aiguisaient la raison. Ils développaient le sentiment. A ce titre, ils restaient des instruments de progrès, et c'est, en effet, l'œuvre par excellence du poète que cette collaboration active et passionnée à la marche en avant de l'humanité.

La foi au progrès, voilà un dogme auquel M. Fogazzaro tient fort ; mais n'est-ce point là une notion flottante entre toutes? Qu'entend-on au juste par le progrès? Dans la façon dont le conçoit M. Homais, n'y a-t-il pas de quoi vous en faire désespérer? Bien entendu, la doctrine de M. Fogazzaro n'a rien de commun avec celle de l'illustre apothicaire cloué au pilori par Gustave Flaubert. La foi au progrès, chez l'écrivain italien, se fonde sur ce principe qui lui est cher : l'idée de l'évolution. On sait que M. Fogazzaro s'est efforcé, dans une série d'essais et de conférences, de justifier le darwinisme contre les attaques des théologiens orthodoxes. Son plaidoyer est en soi un beau poème. Il prétend démontrer que la loi de l'évolution n'est autre chose que la méthode selon laquelle Dieu a formé le monde. Loin d'exclure un créateur tout-puissant, le système de Darwin, au contraire, présuppose Dieu et confirme son existence. Le progrès fait partie du dessein de Dieu sur l'humanité. Nier le progrès, c'est nier la Divinité d'où il émane. Tout le long de l'histoire et dans toute âme individuelle M. Fogazzaro aperçoit les deux éléments, l'élément divin et l'élément animal, en lutte incessante. Peu à peu, cependant, l'élément divin l'emporte sur l'élément charnel. A ce triomphe, l'artiste doit contribuer de toutes ses forces.

Pour soulever l'homme au-dessus de terre, le plus puissant levier est encore l'amour. Le rôle purificateur attribué par M. Fogazzaro à ce sentiment mérite d'être mis en valeur. Sur ce point, l'auteur de *Daniel Cortis*

se sépare radicalement d'un écrivain italien avec qui on l'a souvent comparé : Alexandre Manzoni. Amené un jour à formuler son avis sur le rôle de la passion dans la poésie, Manzoni la condamna en termes formels : « Si je me sentais capable, a-t-il déclaré, d'écrire les plus éloquentes pages d'amour qui aient jamais été publiées, je me garderais d'en rien faire, tant je suis assuré que je ne tarderais pas à m'en repentir. » Singulier aveu sous la plume d'un romancier ! C'est au contraire une idée chère à M. Fogazzaro, celle de l'importance qu'il convient de rendre dans la poésie à « l'idéalisation amoureuse de la femme ». « Cette idéalisation de la femme, écrit-il, qui nous a donné des chefs-d'œuvre, n'est presque plus comprise aujourd'hui. Je demande au grand poète qui viendra de rendre à l'idéalisation amoureuse le rôle qu'elle a joué dans le monde et qu'elle y joue encore au profit de l'élément humain supérieur. » Combien plus intelligent et plus large que l'opinion ascétique d'Alexandre Manzoni, l'idéal poétique de M. Fogazzaro ! Combien plus conforme, en tout cas, à la véritable nature de l'homme, je crois inutile de le marquer davantage.

Précurseur du « grand poète à venir », M. Fogazzaro s'est appliqué de son mieux à cette idéalisation de la femme qu'il estime si profitable à « l'élément humain supérieur ». *Miranda*, la première en date de ses créations poétiques, inaugure dignement la série de ses portraits de femmes. Les vertus de Miranda forment un heureux contraste avec la sécheresse, l'égoïsme et l'orgueil d'Henri. On aime davantage la jeune héroïne du poème de toute l'antipathie qu'inspire son fiancé infidèle. Et dans cet effet d'opposition se manifeste déjà à l'état embryonnaire la théorie sur le rôle de l'amour dans la poésie que M. Fogazzaro devait développer plus tard. Telle qu'elle est, la figure de Miranda est

infiniment propre à faire chérir la vertu qu'elle pratique et à faire respecter la foi qu'elle sert.

*
* *

Miranda ne fut pas accueillie par un concert d'éloges unanimes. Les conservateurs en littérature reprochèrent à l'auteur de faire trop bon marché des règles établies. Ils blâmaient surtout la forme de l'ouvrage, ce style d'une simplicité excessive, dépourvu de tout ornement, ces vers rocailleux et heurtés. Que faut-il penser de ces dures sentences? Y avait-il dans ces gronderies autre chose que l'expression nécessaire du dépit jaloux des aînés envers un jeune confrère assuré du succès ? On en peut convenir sans faire injure à M. Fogazzaro : son vers est un peu pauvre et nu, et l'on doit avouer qu'il y a, selon l'expression d'un censeur, « trop de poésie et trop peu de vers » dans *Miranda*. Sa vision des choses est tout intérieure, en effet, et tout intellectuelle. Il y paraît dans ses vers. Parfois lâches et flottants, ils sont, en revanche, d'une immatérialité exquise, d'une transparence rare et charmante.

Ces dons naturels se manifestent avec plus d'éclat encore dans le recueil intitulé *Valsolda* qui parut en 1876.

Dans *Valsolda*, M. Fogazzaro renonce à raconter pour décrire. Cette contrée de *Valsolda*, sur les rives du lac de Lugano, « humble, pauvre, obscure terre », où il avait vécu dans sa jeunesse tant de jours heureux, il résolut, parvenu à l'âge mûr, de la glorifier dans un monument digne d'elle. Le pays, aussi bien, mérite cet honneur. Les sites en sont variés à souhait. Les pics neigeux y alternent avec les rocs escarpés, les ruisseaux bondissants, les vallons souriants, pleins de soleil et de cyclamens, composant des spectacles tantôt

aimables et gracieux, tantôt majestueux et solennels. Et puis il y a le lac, ce lac de Lugano qui joue dans l'œuvre de M. Fogazzaro un si grand personnage et dont il décrit avec amour, dans *Valsolda*, le sourire incomparable et l'effrayant courroux.

Bien que les regards de M. Fogazzaro semblent en quelque sorte tournés en dedans, bien qu'il soit de nature fort replié sur lui-même, il n'en ressent pas moins profondément les beautés du monde extérieur. Il goûte avec intensité le charme d'un paysage, mais sa façon d'en exprimer les splendeurs lui est bien personnelle. Elle est telle, du reste, qu'on devait l'attendre de cet esprit essentiellement philosophique. M. Fogazzaro contemple la Valsolda avec les yeux de l'âme, et ce qu'il cherche à démêler dans les spectacles qu'elle déroule à ses regards, c'est leur sens intellectuel, on pourrait dire leur portée morale. M. Fogazzaro idéalise jusqu'aux plus humbles aspects de la nature. Là où d'autres ne voient qu'un site, il découvre un profond, un vaste symbole.

De l'aveu même des Italiens, c'est là une tournure d'esprit très peu répandue en Italie. Alors qu'elle se rencontre fréquemment chez les hommes du Nord, chez les Anglais, les Allemands et même les Français (rappelez-vous Lamartine et Victor Hugo), elle n'apparaît guère, antérieurement à M. Fogazzaro, que chez saint François d'Assise, Petrarque et Leopardi [1]. Moraliste toujours, moraliste essentiellement, l'auteur de *Valsolda* tire de tout spectacle une leçon, de tout aspect, même fugitif, de la nature, un enseignement : « Je me consolerais, écrit-il, de la médiocrité de mes vers, si mon volume contenait quelque sublime idée morale ou

1. Cf., à ce propos, les remarques ingénieuses de M. Pompeo Molmenti dans l'ouvrage cité : *Antonio Fogazzaro*, pp. 80 et suiv.

philosophique ; mais je crains fort d'avoir subi l'influence de mon sujet. A tant de cimes stériles et inaccessibles il est difficile d'assigner un but. » Ces craintes sont chimériques. La pensée de M. Fogazzaro n'est pas inaccessible, et la leçon qui se dégage de ses vers s'aperçoit toujours aisément, bien qu'à vrai dire on se fatigue un peu de cette préoccupation constante de découvrir dans toute fleur du sentier un symbole et de tirer de tout caillou du chemin un précepte.

Contentons-nous de mettre hors de pairs quelques morceaux où la voix de la nature et l'écho qu'elle réveille dans la conscience du poète se fondent en un harmonieux accord. Voici la pièce intitulée *A sera*, où le chant des cloches inspire à M. Fogazzaro des strophes pleines de sérénité. Et voici la pièce commençant par les mots : *Mi grandeggia ne l'ombre della sera*. Traduisez-la mot à mot, montrez-la à vos amis et connaissances, et demandez-leur : « De qui sont ces vers » ? Je serais surpris qu'ils ne répondissent pas : « De Henri Heine » ! Le germanisme de M. Fogazzaro y est plus manifeste que partout ailleurs. *Traümerei*, *Senhsucht*, il faut employer ces termes allemands qui manquent d'équivalents exacts dans nos langues latines pour définir le ton qui règne en ce morceau : « Je voudrais m'en aller sur cette mer déserte, naviguer seul, naviguer longtemps, et toute rive ayant disparu à mes yeux, m'abandonner à mes pensées et au fil de l'onde. Ces visions que mon cœur dissimule avec un soin jaloux s'échapperaient alors librement. Je m'asseoirais à la poupe, elles prendraient place à la proue. Et, sans parler, nous nous regarderions. » On observera que le lac de Lugano, théâtre de ce petit drame intérieur, a toujours heureusement inspiré M. Fogazzaro. C'est lui qui a fourni au poète ses plus belles images. C'est lui qui a donné au chantre de *Valsolda* l'occasion de ses plus

saisissants retours sur lui-même. Dans les *Novissima verba*, dernière pièce du recueil, toute frémissante d'amour pour la nature entière, c'est encore au lac que le poète se compare : « Comme toi, s'écrie-t-il, m'accable une alternative éternelle de torpeurs et de fièvres subites ». Le poète y décrit les tumultes de son cœur houleux, le sommeil d'indifférence contre lequel il lutte, l'ardeur qui l'entraîne au combat pour toutes les causes généreuses. Le mysticisme de M. Fogazzaro est un moyen, non point un but, un instrument de combat et non pas un mol oreiller : « Partout où on lutte, s'écrie-t-il, un poste m'est réservé. Pour toute foi altière, capable d'affranchir plus complètement de la fange impérieuse, pour tout-puissant amour, soldat, en avant! »...

*
* *

Miranda et *Valsolda* sont de beaucoup ce qu'il y a de plus important et de plus achevé dans l'œuvre poétique de M. Fogazzaro. Et les fragments que nous en avons cités prouvent suffisamment qu'entre le romancier et le poète la concordance est parfaite. Le spiritualisme et le mysticisme de l'auteur s'affirment déjà dans *Miranda* et *Valsolda* avec autant d'intransigeance que dans *Daniel Cortis*. M. Fogazzaro, répétons-le à sa louange, s'est constamment appliqué à la poursuite du même idéal.

Mais, après *Valsolda*, c'est dans ses romans qu'il faut l'étudier et qu'on apprend à l'aimer. Désormais, son œuvre poétique n'est qu'un hors-d'œuvre, ou plus exactement un intermède. Il suffira de la feuilleter, en faisant halte, de loin en loin, aux endroits marquants.

Dans le recueil intitulé *Poesia dispersa*, je ne

retrouve pas cette ardeur et cette fraîcheur d'inspiration qui rendaient le poète de *Valsolda* si sympathique. Nombre de ces « poésies dispersées » ne sont que de simples traductions, chants nuptiaux de Finlande, idylles cosaques. Quant aux morceaux originaux ils n'attestent pas plus un changement dans la pensée de l'auteur qu'ils n'accusent un progrès dans sa forme poétique.

Mais les derniers vers de M. Fogazzaro, recueillis sous le titre collectif d'*Ultimo cielo*, nous ramènent aux thèmes sérieux qu'il traite de préférence. Le principal morceau du recueil est une imitation intitulée *Eva*. C'est du pur Fogazzaro, de la quintessence de Fogazzaro. A mon humble avis, M. Fogazzaro s'y montre même un peu trop Fogazzaro, c'est-à-dire un peu trop sublime. Voici, en deux mots, le sujet de ce poème : une femme intelligente, noble et pure, eut pour mari un homme qu'elle détestait : aversion, d'ailleurs, justifiée. Elle en aima un autre, fut aimée de lui, mais ne lui céda pas. Son amour, son chagrin, sa lutte contre son cœur et ses sens précipitèrent sa fin. Elle mourut, le cœur brisé, mais victorieuse et chaste. A la veille de quitter la terre, elle peignit son supplice dans une lettre adressée à M. Fogazzaro qui, dans *Daniel Cortis*, avait imaginé et retracé un drame identique.

Dans l'ensemble des types créés par le romancier vicentin, Daniel Cortis et la baronne Hélène sont deux figures nobles entre toutes. Elles dramatisent le conflit qu'il a peint toute sa vie : la lutte de l'amour charnel et de l'amour idéal, lutte aboutissant au triomphe de celui-ci. En regard d'Hélène et de Daniel, figures sublimes, le romancier dresse dans toute leur vilenie la mère de Cortis et le sénateur baron de Santa-Giulia. Ainsi, à la beauté morale de Miranda, il opposait déjà l'abjection d'Enrico, et aux côtés

de « Violet » il plaçait « le poète » (*Le mystère du poète*). Même effet de contraste, bien qu'un peu moins accentué, dans *Le Petit Monde d'autrefois*, où Louise représente le septicisme raisonneur et Franco la foi enfin victorieuse. L'œuvre entière de M. Fogazzaro est consacrée au développement de cette thèse : supériorité de l'esprit sur la matière, glorification du devoir triomphant du plaisir. Combien de fois n'a-t-on pas reproché à cet auteur l'invraisemblance de ses héros ! A l'époque où la Muse se traînait trop volontiers dans le ruisseau, en Italie comme partout, sous prétexte de naturalisme, que de fois on railla ces personnages pour les échasses morales où ils semblaient juchés, pour leurs élans vers le ciel, leurs scrupules de conscience et leurs angoisses où l'on dénonçait des sentiments invraisemblables !

Et tandis que la foule raillait de la sorte, une sœur réelle de l'amante fictive de Cortis, une femme faite de chair vivait le drame que traversa Hélène et, comme Hélène, restait pure de tout reproche. Quelle justification opportune de l'optimisme « quand même » professé par l'auteur de *Daniel Cortis !* Quelle réponse victorieuse « au monde vil qui ne croit qu'à la vilenie ! » A cette sœur d'Hélène, le poète donne le nom d'Eva, et il commente sa tragique aventure dans une pièce superbe et singulière, superbe parce que jamais il ne s'était élevé si haut, singulière parce qu'il y fait entendre une note légèrement forcée, une note qu'on n'avait point entendue encore avant l'*Ultimo cielo* et qu'on ne devait plus entendre après.

Oserai-je insinuer que le poète a traité Eva fort durement ? Il s'est montré plus sévère envers cette victime véritable qu'envers l'héroïne fictive de *Daniel Cortis*. Ne va-t-il pas jusqu'à incriminer les entretiens pourtant bien innocents d'Eva avec l'homme qu'elle

aimait ? « Ils n'étaient pas innocents, déclare ce censeur impitoyable, du moment que vous vous aimiez. » Il ajoute : « Tu croyais tout sauver en demeurant chaste ; » mais c'était là un raisonnement hypocrite. Le poète reproche aigrement à Eva d'avoir trompé la confiance de son mari, de cet homme « que nul soupçon jamais n'effleura de ton amour caché ». Il ne suffit pas au poète qu'Eva se soit montrée héroïque, il la gourmande pour n'avoir pas été une sainte. Il y a quelque chose de terrible dans la doctrine de M. Fogazzaro, telle que ce morceau le révèle. Et l'on aime à voir, dans la dernière partie du poème, sa parole s'adoucir un peu. Le poète rend hommage à la grandeur d'Eva, il insiste sur ce fait, « qu'un amour de cette sorte n'était pas possible avant que, de la mer de Tibériade, montât la douce lumière de Jésus ». Et il conclut : « Pitié divine, paix et lumière à Eva ! »

Le même ascétisme pénètre toutes les pièces de l'*Ultimo Cielo*. *Samarith di Gaulan* retrace à nouveau la lutte de l'amour terrestre avec l'amour céleste. Après des déchirements cruels, Samarith, l'héroïne, opte pour l'amour céleste. Elle a souffert comme Eva. Elle a résolu le problème dans le même sens. Aussi Dieu lui réserve-t-il une place d'honneur dans son paradis (M. Fogazzaro ne craint point, tout savant qu'il est, d'employer ces termes théologiques, dont la vaine sagesse des hommes sourit). Et Dieu, il s'en porte garant, donnera des joies indicibles à cette âme forte. « Je t'élèverai, lui dira-t-il, au-dessus de ces justes et de ces austères qui ne savent rien des flammes féroces que tu as traversées. Et tu auras l'amour. Alors seulement tu connaîtras, toi qui aimas tant, quelle chose est l'amour. Ombre, tourment et glace, vos baisers à vous en regard de l'amour qui règne au ciel. »

Et c'est toujours le même démêlé de l'âme avec le

corps que le poète retrace dans cette *Vision* où s'exhale en termes magnifiques la plainte du pécheur si prompt à céder aux appels de la « bête », si naturellement enclin au

servir vile
A la sinistra fiera originaria
Che mi cova nel ventre e brama e latra
Contro lo spirto.

Un souffle puissant anime ces vers. Ils sont d'une ampleur presque dantesque. Ils résument enfin à merveille l'œuvre de M. Fogozzaro. Nul n'a combattu de nos jours avec plus d'ardeur *la sinistra fiera originaria*, la brute fauve, la *blonde Bestie* exaltée par le génie paradoxal de Nietzsche, mais exécrée par les philosophes et les moralistes chrétiens. Dans ses romans comme dans ses vers, dans ceux-là avec moins de rigueur dogmatique peut-être que dans ceux-ci, M. Fogazzaro a sans cesse exalté « l'élément supérieur » dans l'individu, et collabore de son mieux à cette « ascension humaine » en laquelle il a confiance. Nul n'a donné à l'idée de progrès un fondement plus solide, une forme plus acceptable, nul n'a contribué d'un cœur plus pur à réconcilier la science et la foi, la raison contemporaine et le dogme chrétien. La continuité et l'identité de son effort, la belle unité de son œuvre, reflet de la belle unité de sa vie, ménagent à M. Fogazzaro une place à part. Il appartient à cette catégorie d'écrivains qui honorent non seulement le pays où ils sont venus au monde, mais la république des lettres tout entière, et grâce auxquels on continue de croire, en dépit de certaines apparences, au rôle bienfaisant de la Poésie, à la mission divine de l'Art.

16 juillet 1904.

XVI

LE POÈTE

GIOVANNI PASCOLI

La facilité grandissante des moyens de communication, multipliant les rapports internationaux, accélérant les échanges de toute sorte, précipite l'avènement de la « littérature universelle ». Les phénomènes intellectuels se manifestent aujourd'hui à peu près simultanément dans les différentes nations civilisées. Le naturalisme, par exemple, et la réaction idéaliste qui suivit ont été en Europe des mouvements à peu près parallèles, infiniment plus liés en tout cas, infiniment plus cohérents que le romantisme. Cet état de choses nouveau est pour beaucoup sans doute dans l'intérêt qu'on porte aujourd'hui aux littératures étrangères en France, où elles furent si longtemps dédaignées et négligées. Nietzsche, Tolstoï, Ibsen, d'Annunzio — j'établis à dessein cette liste disparate — ont trouvé chez nous des lecteurs parce que leurs idées à tous — pour différentes qu'elles fussent, — étaient « dans l'air ».

Cette situation nouvelle ne va pas d'ailleurs sans un inconvénient. Dans l'impossibilité où nous sommes individuellement de posséder tous les idiomes littéraires, nous en sommes réduits à ne connaître la plupart des auteurs étrangers que par des traductions

souvent médiocres. Et c'est là, j'en conviens, une nécessité regrettable. Mais il faut entre deux maux choisir le moindre. Entre la méconnaissance totale de ces écrivains et l'inconvénient de les connaître par des traductions, je n'hésite pas. Philosophes, romanciers et dramaturges de tous pays, on ne vous traduira jamais assez!... Il est un domaine, toutefois, où l'intervention du traducteur me semble peu justifiée. C'est dans la poesie. Que reste-t-il d'un poète étranger dans une traduction française? Quelque chose d'amorphe, de pâle et de pantelant, des mots, des mots. De très grands auteurs, parvenus à la célébrité par d'autres chemins peuvent supporter — on dirait mieux souffrir — qu'on traduise leur œuvre poétique. On a pu tout récemment publier une version française des poésies d'Ibsen sans attenter à son génie; mais lorsqu'un étranger est parvenu à la gloire, surtout par sa poésie, je me demande juqu'à quel point on lui rend service en le traduisant? Editeurs, traducteurs et public partagent d'ailleurs ces hésitations et ces scrupules. On traduit peu les poètes. Et c'est ce qui explique l'ignorance où nous sommes des ouvrages de M. Giovanni Pascoli. Une étude de M. Jean Dornis[1], une autre de M. Bérenger, un court feuilleton de l'auteur du présent essai dans les *Débast*, voilà, je crois bien, tout ce qui a été publié en France jusqu'à ce jour sur le compte de M. Pascoli. Ce n'est pas assez. Il mérite d'être connu davantage. C'est à quoi visent les pages qu'on va lire.

Chemin faisant, il m'arrivera sans doute de tenter quelque traduction de ce poète. Par avance, j'en demande pardon au lecteur. Puisse-t-il deviner, à travers mes interprétations sacrilèges, le divin éclat de l'original!

1. Jean Dornis, *La poésie italienne contemporaine*. Paris, Ollendorff.

Puissent mes commentaires lui donner le désir, pour peu qu'il connaisse l'italien, de se reporter au texte même de notre auteur ! Je ne souhaite pas d'autre récompense. La critique est parfois une besogne ingrate. Elle consiste trop souvent dans ce « relavage d'assiettes » dont s'affligeait Barbey d'Aurevilly ; mais elle offre aussi de loin en loin des compensations charmantes. Quand elle s'attache à faire connaître des objets qui en sont dignes, je ne sais pas d'office plus doux. « Je voudrais vous convier à la campagne », dit quelque part notre poète. Je vous renouvelle son invitation : « Je voudrais vous convier à la campagne ». L'œuvre de M. Pascoli est avant tout une promenade philosophique à travers champs. N'y a-t-il pas là de quoi séduire les plus difficiles ? Au demeurant, je vous en préviens, nous ne serons pas sans rencontrer sur notre route des feuilles mortes, des fleurs flétries et des tombeaux. Il y a de la tristesse, beaucoup de tristesse, dans la poésie agreste de M. Pascoli. Mais peut-être goûterez-vous le charme insinuant de cette mélancolie. Et peut-être finirez-vous par vous écrier avec notre auteur : « La douleur du poète est d'une merveilleuse nature ; alors même que le son en est triste, l'écho en est si doux ? »

*
* *

Giovanni Pascoli est né en 1855, à San Mauro, dans la Romagne. Il étudia au collège d'Urbino, puis à l'Université de Bologne. C'était un élève médiocre ; mais son air pensif et doux, son délicat visage, ses boucles blondes le rendaient sympathique à chacun. Déjà il aimait à lire et à songer, et il adorait la nature. Il a retracé dans une pièce de vers un souvenir de sa vie de collège, où apparaît bien son âme précocement médita-

tive : les écoliers d'Urbino se promènent en troupe ; sagement, en rangs serrés, ils ont gravi les hauteurs qui dominent la ville et sagement ils en sont descendus ; mais, au moment du retour, on remarque avec stupeur l'absence de l'élève Pascoli : abîmé dans la contemplation du soleil couchant, il s'était oublié sur la montagne. Les années ont passé, mais Pascoli est demeuré tel qu'aux jours de son enfance. Son âme n'est jamais redescendue dans la plaine. Toute sa vie, il est resté plongé dans une rêverie mélancolique sur les sommets. Toute sa vie, il a plané.

La poésie, en Italie comme en France, est un autel qui ne nourrit pas ses prêtres. M. Pascoli dut songer à gagner d'autre manière son pain quotidien. Et il entra dans l'enseignement. Dès l'enfance, il avait excellé dans le latin et le grec. Il convient de préciser qu'il s'y montrait fort remarquable. Il a composé des vers latins et grecs d'une science merveilleuse et d'une rare harmonie, divertissement studieux auquel il ne faudrait pas, d'ailleurs, attacher plus d'importance que M. Pascoli lui-même. Rien de moins pédantesque que sa poésie italienne. Oh ! sans doute, la marque des fortes études qu'il a faites y est visible. Il s'y manifeste une tendresse toute filiale à l'égard de Virgile, mais M. Pascoli, fidèle à la tradition classique, a converti en sang et nourriture sa connaissance des poètes anciens. Il est fils de Virgile, assurément, mais au même titre que Camoens, Racine, Schiller et Manzoni.

Sa dévotion envers les anciens ne l'a point empêché de faire œuvre originale. M. Pascoli est même un adversaire à ce point acharné de tous les pédantismes qu'il s'applique depuis quelques années à une tâche méritoire entre toutes, qui consiste à renouveler l'exégèse dantesque en la simplifiant, en la vivifiant. Il invite les

commentateurs à expliquer Dante « du point de vue du cœur humain » plutôt qu'en accumulant les documents historiques et philosophiques et en soulevant des nuages de poussière. Voilà — n'est-il pas vrai ? — une louable entreprise, inspirée par le bon sens, la raison et un intelligent amour de l'Alighieri. M. Pascoli doit être remercié pour s'y être attaché.

La simplicité de cœur, ce don si rare aujourd'hui, est une des plus précieuses qualités de notre poète. Une naïveté exquise se trahit à sa façon de rendre la nature, qui est ce qu'il aime le mieux au monde. Il la préfère encore aux Grecs et aux Latins, à Virgile et à Dante. De tout temps, elle fut l'objet de sa tendresse passionnée. Cette candeur avec laquelle il l'interprète, M. Pascoli entend la rencontrer également chez son lecteur. Ses vers s'adressent aux esprits sérieux, mais spontanés et qui ne refoulent pas, comme une faiblesse, l'émotion éprouvée aux grands spectacles offerts par la création. *Myricae*, tel est le titre trop modeste de son premier recueil de poésies champêtres. Il contient une allusion à certain vers de Virgile que l'auteur a choisi pour épigraphe de son volume et où il est dit que les arbustes et les « humbles bruyères » ont aussi leur charme. Le livre tient au delà des promesses liminaires du titre. A la vérité, les pièces dont il se compose sont fort courtes pour la plupart, mais elles sont d'une variété d'impressions, d'une richesse d'idées et de langage qui évoquent bien plutôt l'image des lis opulents ou des roses parfumées que des « humbles bruyères ». Aux *Myricae*, où la nature est au premier plan, succéda un volume intitulé *Poemetti*, où l'homme occupe la place principale. De nouveau, le lecteur songe à Virgile. Les *Poemetti* sont les *Géorgiques* de l'Italie contemporaine. Sur des pensers nouveaux on a fait rarement avec autant de bonheur des vers d'une perfection antique.

Si, par la forme, M. Pascoli rappelle les anciens, l'image qu'il se fait de la nature est très moderne. Elle est en harmonie avec les découvertes récentes de la science et de la philosophie, découvertes qui ont eu pour effet, en dernière analyse, de rapprocher l'humanité du reste de l'univers et du monde animal tout entier. La haute barrière est tombée, qui séparait jadis l'homme orgueilleux de la bête méprisée. De même que le savant n'aperçoit plus bien distinctement le point précis où le règne végétal commence à se différencier du règne animal, il ne sait plus trop où finit l'instinct et où commencent le raisonnement et l'intelligence. En somme, nous nous plaçons aujourd'hui moins haut et nous estimons les bêtes moins bas qu'au XVIIIe siècle, par exemple. L'œuvre de M. Pascoli reflète cette conception nouvelle. Il associe étroitement l'homme et la nature. Il donne à celle-ci les passions de celui-là. Ses animaux pensent et parlent, ses plantes respirent, s'affligent, espèrent. Un souffle de très pur pantheisme traverse les pièces où M. Pascoli exprime ses impressions en face de l'univers. Il a rajeuni, à force de sincérité, à force de naturel, le procédé poétique usé qui consiste à comparer un geste humain avec un aspect des choses, et à les commenter l'un par l'autre.

Faut-il transcrire maintenant une pièce des *Myricae* ou des *Poemetti?* Je les voudrais citer toutes, quitte à les « traduire ». Mais laquelle choisir? Puisqu'il faut opter, hélas! voici un sonnet intitulé *Bénédiction* et qui me semble caractéristique entre tous, à ceci près que la poésie de M. Pascoli qui, dans la pièce qu'on va lire, est toute douceur, trahit souvent plus de force. Au demeurant la tendresse éperdue de M. Pascoli pour la nature, note dominante de son œuvre, s'exprime dans ce morceau avec un rare bonheur. Ce bon prêtre qui bénit tout à la fois d'un geste large les justes et les

méchants, les méchants surtout, l'ivraie, le serpent et le faucon, c'est le poète lui-même. Il y a dans l'auteur des *Myricae* un peu de l'âme fraternelle de saint François d'Assise. Cette commisération qu'il étend à tout l'univers rappelle les strophes du Cantique au Soleil, où le poète des *Fioretti* rend grâce à Dieu pour tant de bienfaits disparates.

BÉNÉDICTION

C'est le soir; à pas comptés chemine le prêtre indulgent, saluant de la main ce qu'il voit et ce qu'il entend. Tout le monde et toute chose, il bénit saintement, jusqu'à l'ivraie dans le blé, là-bas, jusqu'au serpent ici près dans l'herbe. Chaque rameau et chaque oiseau, dans les buissons et sur les toits, en passant, il les a bénis, jusqu'au faucon, jusqu'au petit du faucon même, point noir au milieu du ciel bleu, jusqu'au corbeau, jusqu'au pauvre fossoyeur, qui, là-bas dans le cimetière, bêche, bêche, tout le jour.

On a souvent observé le penchant à la tristesse où la terre dispose ceux qui vivent en étroite communion avec elle. L'homme des champs est moins enclin au rire que l'homme des villes. Et les plus grands peintres de la nature et du paysan ont fidèlement rendu ce caractère. Il est commun à l'œuvre de Jean-François Millet et à celle de M. Giovanni Pascoli. La nature, d'après le poète italien, est une source tumultueuse dont le flot roule des douleurs et des souffrances. La vie qui se manifeste en elle, il l'aperçoit comme un accident infiniment transitoire, comme une préparation à la mort et au néant, seules vérités éternelles. Ses chants

s'exercent généralement sur des sujets tristes, parfois lugubres. *Bénédiction*, on l'a vu, finit sur une image funèbre, par l'évocation du fossoyeur occupé, tant que le jour dure, à sa sinistre besogne. M. Pascoli est hanté de visions mortuaires, jusqu'en plein soleil, jusqu'en plein printemps. Il chante de préférence les cimetières, les nuits de neige, les chouettes. Parmi les poètes de la nature, les uns n'entendent que le chant des alouettes, les autres — il convient, encore une fois, de remarquer que ce sont les plus grands — perçoivent surtout le cri des chouettes. M. Pascoli appartient à cette derniere catégorie.

A cette tristesse d'une essence si particulière et qui l'a ravi sur de si hauts sommets philosophiques, il y a d'ailleurs une autre cause, plus directe, plus immédiate que la mélancolie naturelle à l'homme des champs. Un affreux épisode de la jeunesse du poète bouleversa son existence naguère paisible et laissa dans son esprit un ineffaçable souvenir. Le 12 août 1867 — Giovanni Pascoli était encore un enfant — on trouvait au bord d'un fossé le cadavre inanimé de son père. Ruggiero Pascoli avait été assassiné. Intendant d'un grand propriétaire romagnol, Ruggiero Pascoli nourrissait sa famille du travail de ses mains. Sa mort frappait cruellement les siens dans leur tendresse, qui était vive, et dans leur situation matérielle, qui était modeste. Un malheur n'arrivant jamais seul, à cette catastrophe succédèrent d'autres deuils. Une sœur du poète, puis ses deux frères, suivirent dans la tombe, à quelques mois de distance, le père de famille disparu. A l'horreur provoquée par tous ces deuils, se joignit, chez M. Pascoli, l'angoisse hâtive de se sentir à charge aux siens et le désir de les soulager le plus tôt possible. Ces circonstances difficiles n'ont pas peu contribué à attrister notre poète. Le voile de sang et de larmes qu'avait

déployé devant ses yeux la journée du 12 août 1867 ne se dissipa jamais complètement.

De même qu'elle détermina en partie sa vision matérielle des choses, cette lugubre circonstance contribua à sa conception morale de l'existence. De bonne heure M. Pascoli dut assumer une lourde responsabilité. Il s'acquitta des devoirs que sa situation lui créait avec courage. Dans une pièce adressée à sa défunte mère, il a pu se donner sans forfanterie un bon témoignage : « Apprends, dit le poète à la morte, — Et peut-être le sais-tu au cimetière, — La fillette aux longues boucles d'or, — Et l'autre qui fut ton dernier sujet de plainte, — Apprends que je les ai recueillies et que je les adore. » La vie de famille n'a pas moins heureusement inspiré M. Pascoli que la vie aux champs. Ses tableaux intimes sont toute tendresse et toute grâce. Ils respirent une saine naïveté, une ingénuité robuste. Ils ont toutes les qualités de leur auteur. Tandis que le frère vaque à ses travaux intellectuels, ses sœurs préparent le frugal repas, cousent ou brodent auprès du foyer. Quelle joie de trouver au retour ce modeste intérieur si confortable dans sa pauvreté ! Qu'il fait bon autour de l'âtre ! La sœur préférée du poète, Marie, a exercé sur lui, de toute évidence, une influence capitale. M. Pascoli lui a dédié ses *Poemetti*. Et dans cet hommage, il y a de l'affection et de la reconnaissance. Le reflet d'une âme de femme, disons mieux, d'une âme de sœur s'aperçoit clairement dans l'œuvre de notre poète...

Tout entier à ses obligations, M. Pascoli n'a pas pu ou n'a pas voulu fonder une famille de son choix. Il a chanté l'amour fraternel et l'amour filial. Mais l'amour sans épithète n'a pas trouvé place dans son œuvre. Une seule pièce de *Myricae* met en scène une jeune fille ; mais ce n'est qu'une silhouette imprécise et vague et

qui ne fait que passer. Et voilà encore un trait original dans la physionomie de M. Pascoli. Il n'a pas chanté la femme comme amante. A une époque où la littérature est si peu chaste, la pureté de cette œuvre poétique me semble d'un puissant attrait et d'un haut exemple.

Sur le cadavre de son père assassiné, M. Pascoli avait juré de découvrir et de châtier l'auteur du crime. Mais les efforts qu'il tenta restèrent stériles. Ensuite, le temps et la réflexion aidant, le poète en vint à une conception philosophique qui lui inspira des vers bien autrement nobles que l'appétit de vengeance. Dans *Le Jour des Morts*, une de ses plus belles pièces et l'une des plus caractéristiques en ce que la note champêtre et la note familiale y résonnent harmonieusement, M. Pascoli conclut, en termes d'une sérénité évangélique, à la nécessité du pardon. Remportant sur l'instinct et la nature une éclatante victoire, il en arrive à pardonner au meurtrier de son propre père. Elles sont poignantes, les strophes où il prononce l'absolution. M. Pascoli les met dans la bouche même de la victime. Comprenant qu'il est frappé à mort, le père du poète prend Dieu à témoin et s'écrie : « Pardonne à cet homme que je ne connais point; pardonne. — S'il n'a pas de fils, Dieu de bonté, il ne sait ce qu'il a fait. — Et s'il a des fils, en leur nom, pardonne-lui. — Qu'il soit heureux. Aplanis devant lui les routes. — Donne-lui de l'or et un nom respecté. — Donne-lui aussi l'oubli ; donne-lui tout ; — Mais que mes enfants ne manquent pas de pain ». Cette prière sublime où s'aperçoit un tel élan de charité nous amène tout naturellement à observer M. Pascoli sous son troisième et dernier aspect de poète social.

*
* *

Dans le *Fuoco* de M. d'Annunzio, Stelio Effrena, discourant en public à Venise, parle ainsi : « Cette ville nous enseigne chaque jour l'acte qui est à l'origine de notre espèce : l'effort qui consiste à se surpasser soi-même sans relâche. Elle nous prouve qu'il se peut que la douleur se transforme en énergie efficace et stimulatrice. Elle nous affirme que le plaisir est l'instrument de connaissance le plus sûr que nous offre la nature. Elle nous dit que celui qui a beaucoup souffert est moins sage que celui qui a beaucoup joui. » Cette philosophie, qui fut celle de plusieurs très grands poètes avant d'être celle de M. d'Annunzio, qui fut en particulier assez exactement celle de Gœthe, c'est, en somme, la sagesse selon l'antiquité païenne. A cette doctrine, la poésie de M. Pascoli offre une exacte contre-partie. Cet auteur arrête son regard sur l'idée de la Mort avec autant d'âpreté que M. d'Annunzio en met à l'écarter. Il attribue à la douleur tous les bienfaits que le romancier du *Feu* attend du *plaisir*. De sorte que M. Pascoli nous apparaît, bien qu'il rejette le christianisme traditionnel, comme profondément pénétré d'esprit chrétien.

L'intelligence philosophique est égale chez lui au génie poétique. La *Ginestra*, l'*Era nuova* sont de petits traités en prose pleins de vues profondes. On y trouve, condensées en formules très simples, les idées d'où découle toute l'esthétique de M. Pascoli. Ses œuvres les plus récentes, *Il Focolare*, *Pace*, ne sont qu'une transposition poétique de ses idées en matière de philosophie. Ce double titre de poète et de philosophe apparente le génie de M. Pascoli à celui de son grand compatriote Leopardi qui fut, lui aussi, l'un et l'autre. Il y a d'ail-

leurs entre eux des liens intellectuels étroits. Sur nombre de sujets, M. Pascoli partage les opinions de l'illustre poète du *Risorgimento*. Sur beaucoup d'autres, il le complète et le dépasse. M. Pascoli admet les conclusions de Leopardi, mais il en prend texte pour s'élever plus haut. Le point d'arrivée de celui-là fournit à celui-ci son point de départ.

Sur le déclin d'une vie passée à souffrir, à gémir, à maudire, Leopardi était arrivé à des conclusions moins désespérées. Deux pièces en vers publiées après sa mort, la *Ginestra* et le *Tramonto della Luna*, témoignent de cet apaisement relatif. Leopardi s'y élève à une hauteur philosophique où il n'avait pas encore atteint. Sur ces sommets de la pensée, la sérénité descend en son âme. Les hommes lui paraissent maintenant si petits qu'il cesse de les mépriser et de les haïr. Leur fragilité, au contraire, le remplit d'émotion. Et il se sent au cœur une pitié immense pour ces malheureux à qui le sentiment de leur infélicité commune devrait conseiller l'amour et la fraternité. Qu'ils sont fous de s'entre-combattre ! Ne feraient-ils pas mieux de s'aimer ? Cette solution où Leopardi n'arriva que sur la fin de ses jours, elle représente ce qui fut de tout temps la conviction intime de M. Pascoli. Désespéré, il ne l'est pas moins que son prédécesseur. Mais si virile que soit déjà l'amère philosophie de Leopardi (quelle différence entre ce pessimisme italien et le pessimisme germanique !), le pessimisme de M. Pascoli est plus viril, plus fortifiant, plus salutaire encore. M. Pascoli reconnaît volontiers que sa sagesse est tristesse, mais la tristesse n'est-elle pas ce qui distingue l'homme de la brute ? Sur le rôle auguste de la douleur dans le monde, M. Pascoli a écrit des vers superbes. Il compare l'être humain au blé qui ne donne sa farine qu'après avoir été foulé. De même, il faut avoir subi

les meurtrissures de la vie pour que le sens de celle-ci se dégage et pour que la bonté se développe dans l'être humain. La douleur est la meilleure des écoles. La douleur met du sel dans l'existence et lui donne du prix : « Seigneur, dit l'*Ermite* dans sa prière, ne refusez pas le sel à ma table, ne refusez pas la douleur à ma vie ! »

Dans son plaidoyer pour l'amour du prochain, dernier terme de la sagesse humaine, M. Pascoli attribue une grande importance aux découvertes scientifiques de ce temps. Et c'est là un argument auquel Leopardi n'aurait jamais songé. Il est assez étrange, ce rôle que les penseurs contemporains assignent aujourd'hui à tout propos — et hors de propos — à la science. Et les contradictions où tombent les avocats téméraires du culte nouveau sont des plus troublantes. Alors que la science, pour les uns, doit augmenter la somme de plaisir départi à chaque individu (c'est le point de vue optimiste de la plupart des sociologues révolutionnaires), la science, pour les autres, se doit d'accomplir une mission toute différente. L'humanitarisme scientifique de M. Pascoli, par exemple, est tout justement aux antipodes de cette doctrine-là. La science, d'après le poète italien, loin de se traduire par un accroissement de joie, augmentera bien plutôt la somme de tristesse répandue dans le monde. Car, à mesure que nous devenons plus savants, nous devenons plus clairvoyants et plus tristes. Mais la tristesse et la douleur étant ce qui fait la noblesse et la beauté de la vie, il nous faut bénir la science qui nous prépare une conscience plus haute.

Voici deux faces de cette idée : la science, d'après M. Pascoli, ne permet pas de croire à l'immortalité du principe pensant. Et cela, songez-vous peut-être, est fâcheux, l'idée d'immortalité étant propre à moraliser l'homme. Détrompez-vous. L'idée d'immortalité n'est

point bienfaisante. M. Pascoli voit en elle, au contraire, un « alcool moral » des plus funestes. Elle a bien plus contribué à dégrader l'homme qu'à l'améliorer. S'il tenait la mort pour irréparable, l'individu verrait dans la vie quelque chose de si grand que tous ses soins tendraient à la prolonger et à l'embellir chez lui-même et chez autrui. Ce n'est qu'à partir du moment où il s'avisa de nier la mort que celle-ci changea de nature. Elle devint alors une étape qu'il hésita moins à faire franchir à d'autres. Est-il bien nécessaire de montrer tout ce qu'il y a de peu fondé dans cette opinion? La science elle-même y contredit. Les dernières découvertes des sociologues tendent à établir, en effet, qu'à l'origine de toute communauté primitive il y eut une période où l'éternité du principe vital était méconnue. Or cette période coïncida toujours avec un âge de noire barbarie.

Autre effet social bienfaisant de la science, d'après M. Pascoli : elle confirme par des preuves nouvelles les *ultima verba* de Leopardi, cette idée chère aussi à M. Pascoli « que la terre est un point dans l'espace, que nous sommes infiniment petits et que notre destinée est infiniment obscure et misérable ». L'idée de notre inexistence au point de vue cosmique est une de ces vérités que la poésie, appuyée sur la science, devrait, selon M. Pascoli, s'attacher à répandre parmi les hommes. Si nous étions bien convaincus de l'insignifiance de la planète Terre au milieu de l'Espace sans limites, nous serions meilleurs, étant plus détachés.

Je n'en suis pas, quant à moi, aussi certain que M. Pascoli. Je connais des hommes très détachés philosophiquement et qui sont singulièrement attachés aux biens matériels de ce monde. Encore une fois, cette morale tirée de la science m'a toujours paru des plus sujettes à caution. On lui fait dire ce qu'on veut. Je reconnais d'ailleurs avec empressement que M. Pascoli lui fait dire de

fort nobles choses, mais je ne crois pas qu'on en puisse déduire cette religion nouvelle que M. Pascoli appelle la « conscience de notre destinée ». Quelle est donc la moralité du principe de la sélection fondé sur les inégalités naturelles ou acquises et du principe, si parfaitement injuste, de la lutte pour la vie et de l'écrasement du faible par le fort? Or ce sont là des faits scientifiques au premier chef. Non, la science ne tient lieu de religion qu'aux âmes naturellement religieuses. C'est parce que M. Pascoli, idéaliste fervent encore qu'adversaire du spiritualisme, est de ce nombre, qu'il prétend tirer de la science la religion et la morale de l'avenir.

Dans sa nomenclature des raisons que nous avons d' « être bons », M. Pascoli en cite une autre, qui me semble peu scientifique à la vérité, mais beaucoup plus décisive que celles qu'il a jusqu'à présent énumérées. Elle est, en revanche, si peu scientifique qu'elle est proprement la négation même de la science. Cette idée est celle du « mystère universel » qui nous entoure. D'où venons-nous? Où allons-nous? Que sommes-nous? Mystère. Dans ces conditions, « ce que nous avons de mieux à faire, n'est-ce pas, demande M. Pascoli, de nous tenir pressés les uns contre les autres le plus étroitement possible », afin de faire face ensemble à la détresse commune, à la Mort et au Néant? Dans le poème symbolique intitulé *Focolare*, cette idée est exprimée en vers d'une rare beauté. Elle est heureusement traduite aussi dans une courte pièce des *Poemetti*, les *Deux Enfants*. Le poète y montre deux garçonnets, deux frères, qui se sont pris de querelle et se sont injuriés et frappés. Leur mère, accourue au bruit, les sépare et les couche par manière de punition. Le lit des deux enfants est commun. Aussi commencent-ils par demeurer écartés le plus possible l'un

de l'autre, tout en continuant de gémir et de sangloter. Mais, peu à peu, l'obscurité descend. Et voici que les ténèbres se peuplent, aux regards des deux frères ennemis, de fantômes grimaçants et hostiles. Ils ont peur. Instinctivement alors ils se rapprochent. Et la terreur les réconcilie. « Hommes, conclut le poète, paix parmi vous ! Sur notre terre inclinée, le mystère est trop grand. Et seul celui qui cherche des frères lesquels partagent sa crainte, ne fait pas fausse route. — Paix, mes frères, et faites que ces bras, que vous tendrez toujours à ceux qui vous sont proches, ignorent désormais la lutte et la menace ». Qu'ils s'ouvrent seulement pour étreindre, pour bénir, pour pardonner ! Pour pardonner surtout. C'est le geste le plus noble. De même que M. Pascoli avait pardonné à l'assassin de son père, au nom des fils de celui-ci, il pardonne, dans une curieuse pièce, à l'assassin anarchiste Luccheni, par pitié pour l'humanité entière. « C'est la pitié que l'homme, avant tout, doit à l'homme. Il la doit même aux rois, Luccheni, même à toi ». On découvre ici la nature très spéciale de la religion sociale de M. Pascoli. Ce poète est moins enclin à la justice qu'à la pitié. Pitié, paix, fraternité, voilà sa devise. Il appelle de ses vœux l'ère de paix universelle où les hommes mangeront, attablés en commun, le pain gagné à la sueur de leur front. Il s'indigne de ce que les gouvernements osent vendre le sel dont Dieu a rempli l'océan. Sa doctrine est d'un poète, sans doute. Les économistes, bien entendu, diraient que tout cela n'est pas sérieux. Ils auraient tort, grand tort. La sincérité de M. Pascoli est éclatante, son rêve plein de ferveur généreuse et de pureté. Si peu porté qu'on soit à partager ses illusions philosophico-politiques, on admire la variété et la richesse de ses arguments, les chaleureux élans d'idéalisme et surtout la « belle

âme » (cette expression qui sent son Rousseau n'est pas ici déplacée) que son œuvre révèle.

Je suis loin d'avoir montré tout ce qui fait le prix de cette poésie. Il s'en faut que j'aie rendu pleinement justice à l'enseignement moral qui s'en dégage ; mais peut-être l'ai-je assez vantée pour inspirer aux lecteurs le désir de boire à cette source si pure. J'ai marqué d'une pierre blanche le jour où j'ai « découvert » M. Pascoli. Et je voudrais faire participer au plaisir que j'ai retiré de ma découverte tous ceux qui goûtent en France les lettres italiennes. Tant d'auteurs — étrangers ou autres — vont faisant dans le monde un bruit supérieur à leur mérite, que c'est une joie d'arriver à connaître un jour un grand poète supérieur à sa réputation.

15 mars 1903.

XVII

Mme ADA NEGRI

Ce nom, aujourd'hui célèbre en Italie, a été révélé au public, il y a quelque dix ans, par des vers imprimés dans l'*Illustrazione popolare* et dans le *Corriere della sera*. Mme Ada Negri apportait au concert des lettres italiennes une note nouvelle, sonore, grave et triste. Ces chants d'une âpreté farouche, d'une amertume désolée, on ne les eût point attendus d'une femme. On s'interrogeait avec curiosité sur cette auteur nouveau. Qui était Ada Negri ? D'où venait-elle ? Ou donc avait-elle fait ce précoce apprentissage de la souffrance ?

Mme Ada Negri ne se hâta point de satisfaire la vaine curiosité des lecteurs. Il était dans ses vœux que son œuvre se répandît et se frayât un chemin dans le monde. Sa poésie n'était-elle pas un acte, un acte politique et social ? Mais, fidèle au conseil du sage, elle tenait à cacher sa vie. La vie avait commencé, il est vrai, par lui rendre ce précieux service. Campagnarde obscure, Mme Ada Negri exerçait à ses débuts les humbles fonctions de maîtresse d'école à Motta-Visconti, pauvre bourgade de Lombardie, sur le Tessin. Elle y vivait solitaire, ignorée... et malheureuse. Plaignons son triste sort, mais félicitons-en les lettres italiennes. C'est la souffrance, l'ennui, la pauvreté, qui ont mis aux mains de Mme Ada Negri une lyre si mélo-

dieuse. C'est du vide de sa vie d'alors que sa poésie est pleine. Heureuse et riche, elle eût laissé sommeiller peut-être les trésors que son âme contenait. Malheureuse, son malheur lui révéla son génie. Elle n'est point restée, d'ailleurs, sans comprendre de quel prix fut pour elle l'infortune. Et la première pièce de son premier volume de vers, préface générale de toute son œuvre, est consacrée à la glorification éloquente et dramatique de l'adversité. Une vision y est décrite, qui hanta la poétesse dans une nuit d'angoisse. Un spectre affreux lui apparut avec un poignard au flanc et dans les yeux un éclair mauvais. Eperdue, elle tenta de repousser le fantôme ; mais il demeura et parla ainsi : « Je suis le Malheur... A qui souffre et crée en versant son sang, à celui-là seulement sourit la Gloire. La douleur imprime un vol sublime à l'idée. » Ce langage fit trembler celle à qui il s'adressait. Mais ayant réfléchi, elle finit par crier au fantôme : « Reste ! » Et le Malheur resta. Et, à force de créer dans la souffrance, la renommée aussi vint s'asseoir au foyer d'Ada Negri.

Cette renommée, une des plus récentes, mais une des plus solides, je crois, de la jeune poésie italienne, voyons un peu sur quoi elle se fonde...

*
* *

« Poétesse fatale de la douleur », voilà le titre pompeux que Mme Ada Negri se donne. Le malheur sous tous ses aspects, voilà le ressort constant de sa poésie. Elle naquit comme tant d'autres poètes sous l'influence de Saturne. Dès sa plus tendre enfance, elle manqua naturellement du sens de la joie, comme d'autres manquent de sens critique ou de sens moral : « Je grandis dans le brouillard avec ici, dans mon cœur, une

éroce nostalgie de soleil... ». On dit du soleil qu'il luit pour les bons et pour les méchants. Il se peut, mais il ne luit pas pour les pauvres. Dans l'existence désolée d'Ada Negri, il n'a fait que des apparitions fugitives. Et comme elle soupire après sa chaleur et sa gaieté ! Elle l'invoque passionnément. C'est un élément essentiel de sa poésie que cet âpre désir, toujours inassouvi, de lumière et de joie. Le mot « soleil » revient à chaque instant sous sa plume. Dante Alighieri n'employait pas le mot *étoiles* avec une ferveur plus superstitieuse.

Essayons de définir le « mal de vivre » exprimé par Mme Ada Negri. Sa douleur ne ressemble point à celle de son illustre compatriote, Giacomo Leopardi, par exemple. Il y avait, dans l'idée que celui-ci se faisait du malheur, dans sa façon de le considérer comme une nécessité attachée à la condition d'homme, un élément antique auquel la muse d'Ada Negri demeure parfaitement étrangère. Leopardi (tout comme notre grand pessimiste Alfred de Vigny) était une façon de stoïcien égaré en plein XIXe siècle. Mme Ada Negri, elle, n'appartient qu'à son temps. Sa tristesse n'est ni stoïque, ni chrétienne. Elle verse des larmes, il est vrai, mais debout, frémissante, les poings crispés, et non pas prosternée, le front contre terre, à genoux. Elle incarne la douleur qui s'irrite contre la destinée, le désespoir « qui se débat, maudit et pleure ». Dressée contre le sort ennemi, elle évoque le souvenir de Prométhée, enchaîné sur le roc sauvage. Alors que le stoïcisme et le christianisme disaient : « Résignation et silence », Mme Ada Negri dit : « Révolte ». Et ce langage résonne sans doute plus agréablement aux oreilles des hommes de notre époque.

Ce n'est point par hasard que Mme Ada Negri a donné pour parrain à sa poésie l'illustre victime de

Zeus. La guerre que Prométhée avait déclarée au roi des dieux, elle la mène aujourd'hui contre les théologies endormeuses et les fois consolatrices. Il est malaisé de démêler avec quelque certitude la pensée religieuse de Mme Ada Negri. Cet écrivain présente le cas, assez rare encore, d'une âme féminine absolument étrangère à tout mysticisme. Il semble que le mysticisme révolutionnaire, si l'on peut dire, ait absorbé chez elle le mysticisme religieux et lui en tienne lieu. Mme Ada Negri n'en a pas moins un idéal. Un poète ne saurait s'en passer. Mais cet idéal ne doit rien aux croyances régulières et historiquement constituées. Toute la Bible de Mme Ada Negri tient dans son cœur.

« Poétesse » des infortunes populaires, l'institutrice de Motta-Visconti est essentiellement cela. Mais elle a fait résonner d'autres cordes encore sous ses doigts inquiets. Elle a mené sa muse aux champs. Hélas! comme elle y paraît gênée avec son haut bonnet phrygien, sa lourde épée de chevalier errant et sa solennité justicière! Les vers champêtres de Mme Ada Negri sont médiocrement heureux. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire la pièce intitulée *Viens aux champs*, recueillie dans *Fatalità* [1]. Il semble que l'auteur, si personnel toujours jusque dans ses défauts, se soit appliqué ici à une savante banalité. Les métaphores usées jusqu'à la corde, les épithètes séculaires semblent accumulées comme à plaisir dans ce court morceau. Les sandales trempées de rosée, les feuilles dégouttantes de pluie et brillantes comme des diamants, le puissant baiser de la terre et du soleil, tout s'y rencontre à point nommé. On dirait une collection diligente de lieux communs. Ce morceau n'aurait-il pas été écrit « de chic », alors que la poésie de Mme Ada Negri est faite

1. *Fatalità*, 13e mille. Milan, Fratelli. Treves, 1900.

habituellement de sensations ardentes et d'impressions fortes?

Elle est moins guindée quand elle chante l'amour. L'amour et la haine, ces deux paroxysmes, ces extrêmes qui se touchent, ont toujours heureusement inspiré Mme Ada Negri. Son cœur juvénile et robuste a des enthousiasmes de créature primitive. Mme Ada Negri cède sans nulle fausse honte aux entrainements de la passion, à ces élans, privilège des êtres simples tout voisins encore de la nature et dont les ancêtres ne s'exercent point, depuis plusieurs générations, à l'observation de soi-même et à ce mensonge soutenu de la vie mondaine qui se nomme politesse. Tout comme elle se refuse à dissimuler, Mme Ada Negri dédaigne de rien sacrifier à ce que nous appelons « le goût ». Elle manque absolument de cette qualité (si c'en est une), apanage des neutres et des timides. Le goût conseille l'atténuation d'une pensée forte, le goût retient au bord des lèvres un mot coloré qui allait prendre son vol. Le goût est l'hypocrisie des littérateurs. Mme Ada Negri doit être louée qui, toute femme qu'elle est, a eu le courage de manquer de goût pour gagner en spontanéité, en sincérité, en force.

S'il arrive à Mme Ada Negri de manquer de goût, elle a ce qui vaut mieux, la pudeur. Ayant aimé d'un amour qui n'était plus, cette fois, la piété filiale, elle connut dans son atrocité la guerre que se livrent l'homme et la femme. Et tandis que, dans le sentiment qui la portait vers sa mère, elle n'avait puisé jamais que des consolations très douces, elle ne trouva dans cet amour d'une autre sorte que des occasions de désespoir. Une obscurité voulue règne dans les vers où résonne l'écho de cet épisode. En quoi, au juste, a-t-il consisté? Mme Ada Negri y met tant de discrétion que nous n'arrivons pas à comprendre. Mais peu importe.

Il a dû y avoir trahison, séparation, larmes, déchirements, retours et regrets. Quel sombre drame ne se devine pas dans la pièce suivante, où Mme Ada Negri maudit une rivale détestée : « Lorsque tu chercheras, solitaire, parmi les décombres muets et dispersés de ton amour languissant, l'ivresse évanouie ; lorsque tu invoqueras, toute glacée, l'ardente félicité d'un jour ; droite et insolente, tu me verras reparaître, — tel un fantôme vengeur, — devant toi, ravie de ta détresse. Et je rirai de tes joies brisées, blanche enfant aux tresses d'or, puisque, orgueilleuse de tes molles grâces, tu foulas mon songe rose sous ton pied audacieux. Je te hais, sirène impudente, et je suis jalouse, jalouse de toi. » L'accent de la haine vraie n'est-il pas très reconnaissable ? Nous n'avons pas affaire ici à un simple exercice de rhétorique.

D'autres morceaux nous apportent de ces souffrances l'image pâlie et déjà idéalisée. Telle la piécette que voici, jolie, bien qu'un peu mignarde et d'une note « précieuse », en tout cas, à peu près unique dans l'œuvre de la femme de lettres italienne : « Dans l'herbe, en un triste printemps, une précoce primevère fleurit. L'air était froid. Avant même que de vivre, la fleur exilée mourut. Sur ma bouche, un triste soir, un baiser de mon cœur s'épanouit pour toi. Tu détournas la tête. Avant même que de vivre, mon baiser mourut ». Il y a moins de grâce, mais j'apprécie pour leur note déchirante ces strophes adressées à l'homme qu'elle aima : « Ne reviens jamais plus. Reste au delà des mers. Reste au delà des monts. Notre amour, je l'ai tué. Il me torturait trop. Je l'ai foulé au pieds. Je l'ai défiguré. Je l'ai mordu. Je l'ai déchiré en cent lambeaux. Je l'ai anéanti. Et voici : enfin il se tait. » Voilà, pensez-vous, un singulier flux de paroles pour exprimer un amour « qui se tait ». Voilà des vers

bien passionnés pour traduire une passion morte. Mais l'amour n'est-il pas coutumier de ces contradictions bizarres, de ces silences retentissants ?

Une fois tué l'amour charnel, trompeur et traître, Mme Ada Negri reporta sur les malheureux tous les trésors de son affection. Elle cessa de pleurer sur un homme pour pleurer sur l'humanité entière. Elle se proclama la « Muse du nouvel amour », et ce nouvel amour qu'elle va prêchant est fait de pitié, de charité, d'ardeur au sacrifice. A partager sa sympathie entre un si grand nombre, le sentiment de Mme Ada Negri ne s'est point atténué. A un « frère en idéal », elle définit en ces termes l'amour universel qu'elle entend substituer à l'amour pour un seul homme, cet *égoïsme à deux* désormais renié : « Notre demeure d'élection sera partout où un vaincu gémit, où l'enfance abandonnée tremble, où fermente la misère infecte. Des pauvres le grabat misérable nous servira de lit nuptial. Les innommés et les orphelins auxquels la douleur rogne les ailes seront nos fils. Ma bouche de vierge te réserve des baisers connus d'elle seulement. Ce sont des baisers qui jaillissent de la plainte, telles de tristes anémones au milieu de l'herbe[1] ». D'un bout à l'autre de cette pièce, la même note résonne, à la fois révoltée, désespérée et fraternelle. Il nous reste à examiner de plus près cet état de conscience et à en citer quelques exemples caractéristiques.

Une énergie toute virile se découvre dans la poésie révolutionnaire de Mme Ada Negri. Dans une attitude de défi, elle se campe, amazone sociale, impatiente du combat. « Je suis la guerre ! » s'écrie-t-elle. A satiété elle répète : « Je suis forte ! » Elle montre ses

1. Voir la pièce intitulée *Amor novo* dans le recueil *Tempeste*, 8e mille, Milan, Fratelli Treves, 1899.

muscles avec une insistance peut-être excessive. Elle affiche avec éclat sa vigueur peu commune. Oserai-je l'avouer? Ces gestes de femme-torpille s'accordent mal avec la rude sincérité que je me plais à reconnaître chez Mme Ada Negri. Soulevant à bras tendus le fardeau des souffrances humaines, elle fait songer à ces athlètes jonglant sur la place publique avec des moellons énormes. « Je suis le chêne qui tient tête au vent ! » s'écrie-t-elle. Au malheur elle a opposé « l'énergie de cent vies » ! C'est beaucoup. C'est trop. Avec Gavroche, on est tenté de crier : « Assez ! assez !... »

Alors que la poésie humanitaire et socialiste de M. Pascoli, par exemple, se résume essentiellement dans un appel à la pitié, l'élan qui porte Mme Ada Negri vers le peuple signifie surtout révolte. Etrange destinée des âmes ! De ces deux poètes, l'un — et c'est M. Pascoli, — a écrit une œuvre d'une douceur toute féminine ; l'autre — et c'est Mme Ada Negri — exhale sa fureur guerrière en hymnes d'une sauvagerie virile.

Mme Ada Negri, je crois l'avoir dit déjà, est de souche plébéienne. Mais n'allez pas croire qu'elle ait la faiblesse d'en rougir. De cette humble extraction elle tire bien plutôt orgueil. Et je l'en félicite. Nous avons marqué déjà qu'à certains caractères tout formels de sa pensée cette origine « peuple » se révèle. Elle paraît mieux encore aux opinions politiques de l'auteur, si l'on peut appeler *opinions* et qualifier de *politiques* ces manifestations tout instinctives d'un tempérament qui se déchaîne.

Non, je ne crois pas me tromper en attribuant à l'origine de Mme Ada Negri l'image terriblement conventionnelle qu'elle se fait de la société. Elle divise l'humanité en deux camps : les gens du peuple et ceux qui n'en sont pas, les premiers ornés de toutes les

vertus, les seconds affligés de tous les vices. Et voilà ! Ce n'est peut-être pas très fort ni très exact comme psychologie, mais c'est d'une simplicité élémentaire, d'une clarté aveuglante.

Convenons-en tout de suite : Mme Ada Negri, décrivant les non-peuple, est médiocre. Ses types de bourgeois (ou plutôt les falotes silhouettes qu'elle trace des gens de cette classe font songer à de plates chromolithographies, vulgaires, aux tons criards : « O monde gras des bourgeois rusés, nourri de calculs et de viandes, monde de millionnaires repus et de filles coquettes ». Voilà le ton et la chanson. Cela peut tenir en dix lignes comme en cent. Les riches sont uniformément vils et débauchés. Le chef de famille songe aux rapines et au jeu, la mère à ses adultères, le fils aux filles, la petite couventine à des flirts malpropres. Les voilà bien, les vertueux du *tiers!* Notez qu'à ce manège-là tous ces gens trouvent leur compte. Ils se complaisent dans leur vilenie. Elle leur réussit si bien ! Je ne sais trop, mais il me paraît que Mme Ada Negri s'exagère la félicité bourgeoise. Je ne crois pas que « les adultères et les rapines », besogne ordinaire des bourgeois, comme chacun sait, procurent infailliblement ces pures joies qu'elle suppose. Mais la rhétorique révolutionnaire le veut ainsi. Il faut que le riche soit d'âme basse et heureux dans sa bassesse. C'est un dogme. Admettons, mon Dieu, et poursuivons !

Et, maintenant, admirons l'autre partie du diptyque, le portrait du prolétaire. C'est ici le triomphe de la vertu comme c'était tout à l'heure celui du vice. C'est une manière de *Chanson des Gueux* que l'œuvre de Mme Ada Negri. Mais son gueux idéal et abstrait, son *prolo* qui est aussi bien celui de France ou d'Allemagne que celui d'Italie, n'a rien de commun avec le gueux spécifiquement et uniquement parisien qu'a chanté

M. Jean Richepin. Le poète français, entreprenant de réhabiliter les gueux, décrit de préférence les escarpes, les malandrins, les pires « arsouilles », comme il dit dans son vert langage. Il peint l'ouvrier gouapeur en quête d'un mauvais coup, quittant l'atelier pour l'assommoir, désertant le chantier pour des hauts faits d'amour sur les fortifs. Les cris de révolte de ses « héros » semblent les hoquets de quelque ivrogne qui n'a pas encore bu à sa soif et qui en revent et qui en redemande. Il proteste au nom de son gosier aride, mais il se soucie fort peu d'immortels principes, de justice, d'un idéal quelconque. M. Richepin tient son parti uniquement parce que ce gars-là est pittoresque à souhait, parce qu'on ne s'ennuie pas un moment avec lui, parce qu'il a un vocabulaire sonore, ronflant et imagé, parce qu'il est, en somme, une admirable matière à mettre en littérature argotique, à chanter en langue verte. Mais l'âme du poète n'y est pas ou n'y est guère.

Très différente, la sympathie de Mme Ada Negri à l'égard des gens du peuple. Ce n'est pas par les yeux qu'elle a été gagnée, c'est par le cœur. Elle aime les pauvres diables, non en artiste, mais en femme. Elle ne montre pas l'ouvrier sous ses aspects pittoresques, mais dans les situations où il apparait digne de pitié, quand il travaille, quand il jeûne, quand il souffre. Le petit voyou qui traîne dans la rue, « sale et beau », lui arrache un cri de tendresse jailli du plus profond de ses entrailles. Elle montre ensuite ce pauvre petit gars devenu grand, gagnant à la sueur de son front son pain et celui des siens, toujours honnête, toujours malheureux. Elle l'accompagne à l'atelier, parmi les machines homicides. Car la machine, quoi qu'on dise, n'est pas l'alliée de l'ouvrier. C'est un fauve aux entrailles de feu, toujours impatient d'une proie, c'est un monstre aux mâchoires d'acier toujours grinçantes,

toujours sanglantes. Entre la machine et l'ouvrier, c'est un duel incessant où l'homme finit par succomber... Mais il y a plus malheureux encore que les ouvriers de fabrique. Voici, occupés à fouiller les entrailles de la terre, tout un peuple de troglodytes à jamais privés de soleil, de ce soleil que Mme Ada Negri aime tant. Vivre sans soleil, quelle pitié ! La mort n'est-elle pas cent fois préférable ? Hé non ! Qu'une explosion de grisou vienne à bouleverser les galeries où le mineur travaille, loin de courir au devant de la flamme comme au devant d'une délivrance, vous le verrez uniquement préoccupé de sauver sa vie : « Cette vie inhumaine, sans rayons ni fleur, cette vie d'aveugle, cette vie d'horreur, ils en veulent encore, ils en veulent ! » Défendre avec tant d'énergie un bien si précaire, malédiction ! Et, dans les dernières strophes du morceau, Mme Ada Negri reproche aigrement aux ouvriers leur lâcheté. Qui aime bien châtie bien. Mme Ada Negri reprend ses bien-aimés avec une étrange rudesse.

Sans doute, il lui arrive de pleurer le « sang de son cœur » sur ceux qu'elle appelle « les affamés, les opprimés, les admirables qui de la nature impie et adverse n'eurent ni trêve ni pardon et qui pourtant n'ont pas haï ». Assurément, elle pourra s'attendrir un instant sur les malheureux « qui ont passé dans le froid glacial et dans la tempête, courbés et ignorés, sans soleil, sans pain, sans vêtements, et qui ont cru en Dieu ! » mais ses véritables sympathies vont à ceux qui se rebiffent et se rebellent. Révoltez-vous donc ! Vous êtes le nombre. Vous êtes la force. Vous êtes le droit. Assez de soumission ! L'heure de la revanche a sonné... Ferdinand Lassalle ne reprochait pas aux ouvriers de Francfort-sur-le-Mein avec plus de feu que Mme Ada Negri « leur damnée absence de besoins ».

vertu chrétienne et vice économique. Mais patience! Le jour si ardemment espéré va luire! Tout se paye. Le moment de l'expiation solennelle approche. Mme Ada Negri qui « sent l'erreur de tous les siècles et le remords du monde » peser lourdement sur sa conscience est tellement possédée du désir de la Révolution qu'elle en perçoit partout les symptômes avant-coureurs.

A qui prêche avec une telle ardeur la ruine de l'ordre existant, on est autorisé à demander : « Par quoi entendez-vous remplacer ce que vous renversez? Détruire, c'est bien, mais reconstruire est mieux et surtout plus difficile. Comment concevez-vous le « régime nouveau ? » Elles sont vagues, confuses, précaires, les notions de Mme Ada Negri sur ce sujet délicat. Elles débordent d'idéalisme humanitaire, mais elles manquent de qualités plus solides. Elles manquent du sérieux, je ne dirai pas politique, mais philosophique d'un Leopardi, par exemple, ou d'un Pascoli. Mme Ada Negri aime passionnément la liberté. Elle décrit ses *ailes étincelantes*, elle s'attendrit à son *chant d'orgueil dominateur*. Mais comment la liberté fondera-t-elle son règne? Voilà ce qu'elle ne nous dit pas. Elle peint l'état social nouveau sous des couleurs enchanteresses : « Déjà resplendit à l'Orient le songe d'or de l'avenir, le mai du libre travail, mai d'ailes et de soleil, mais de fleurs, de baisers, de chansons, qui n'aura ni vaincus ni vainqueurs, ni serviteurs, ni maîtres. » Mais comment la tragédie actuelle deviendra-t-elle l'idylle prochaine? Comment la société à venir s'élèvera-t-elle sur les décombres de l'ancienne ? Nous n'en savons rien, et peut-être Mme Ada Negri l'ignore-t-elle comme nous. Du moins, elle n'a pas jugé bon de nous renseigner. En attendant, elle nous répète que le monde où nous vivons ne vaut rien et que c'est faire œuvre pie que d'en précipiter la ruine: « Crève donc, société ! » Nul n'aura

chanté d'une âme plus ardente cet imprudent refrain, nul n'aura soufflé d'un cœur plus léger sur le brasier révolutionnaire. Profondément bonne et pitoyable, toute frémissante au contact des douleurs d'autrui, je crois, Dieu me pardonne ! que Mme Ada Negri applaudirait à une guerre civile, pour peu qu'elle en pût espérer le triomphe de la démagogie et l'avènement du « quatrième état ». Et je la vois très bien écrivant des vers débordants de tendresse pour l'humanité entière, Cafres Esquimaux et Papous, au pied d'un échafaud italien. Les grands révoltés toujours eurent de ces âmes à double face. Révoltée, femme et poète, Mme Ada Negri a trois raisons pour une de pécher contre la saine logique et la banale raison, d'aimer le monde entier et de détester les bourgeois.

19 septembre 1903.

XVIII

LE POÈTE FRANCESCO PASTONCHI

Dans le jardin de la littérature française la poésie lyrique est une fleur relativement tard venue. Elle s'est merveilleusement épanouie au début du XIXe siècle, projetant un vif éclat, refoulant au deuxième plan tout le reste de la production contemporaine. Mais c'était là une revanche tardive et il n'en demeure pas moins que la gloire lyrique fait presque entièrement défaut aux deux grands siècles classiques de notre littérature.

Il n'en va pas de même en Italie. Alors que le drame et le récit en prose sont loin de représenter en ce pays ces blocs homogènes qu'ils forment en France, la poésie lyrique a toujours été honorée et cultivée avec succès chez nos voisins. La production lyrique italienne n'a jamais souffert d'interruption notable. C'est dans l'œuvre des poètes d'Italie que se reflètent le plus exactement les multiples aspects de l'âme nationale à travers les âges, ses aspirations, ses amours et ses haines, ses espoirs et ses élans séculaires.

Une brillante pléïade de « jeunes » promet, dès maintenant, au XXe siècle italien la continuité de sa gloire lyrique. Et l'on s'accorde à reconnaître en M. Pastonchi un de ces talents en voie de formation tout particulièrement dignes d'attention et d'estime. Les encouragements n'ont pas fait défaut jusqu'à ce jour à l'auteur d'*Italiche* et de *Belfonte*. La critique italienne,

peu indulgente d'ordinaire, lui prodigue sans compter les sourires et les applaudissements. Espérons qu'il saura résister aux fumées de cet encens, enivrant, mais dangereux. Sans exagération, comme sans flagornerie, on peut d'ailleurs affirmer que la robuste personnalité de M. Pastonchi lui assigne dès aujourd'hui, parmi les écrivains de sa génération, une place d'honneur. Il n'est donc pas sans intérêt de chercher à lire dans cette jeune âme, reflet fidèle, sans doute, de beaucoup d'autres non moins jeunes et ardentes, non moins impatientes de vivre et de façonner à leur image leur pays et leur temps.

On commence toujours par l'imitation. M. Pastonchi n'a pas échappé à cette règle. Son premier volume est d'un disciple fervent, d'un admirateur superstitieux de M. d'Annunzio. La *Giostra d'Amore* était l'œuvre d'un artiste. Elle ne permettait pas d'espérer un poète. L'inspiration y est courte, le souffle haletant. On chercherait en vain une pensée originale et neuve dans cette poésie habile, mais factice. M. Pastonchi professait à cette époque que l'art est son but à lui-même. Aussi la forme, chez lui, écrase-t-elle, étouffe-t-elle le fond. Il y a de la rhétorique, une rhétorique pompeuse et verbeuse, il y a de la préciosité, une préciosité archaïque et tourmentée, dans cette *Giostra d'Amore*. Canzones, sestines, ballades se succèdent, trop semblables entre elles, développant ce motif unique : la glorification de l'Eternel féminin. Les jeunes femmes que chante le poète portent des noms divers et sont diversement belles, mais toutes, Silvana comme Marta, Maria comme Camilla, tiennent les mêmes propos de désir et de volupté.

Il suffit, d'ailleurs, d'avoir indiqué la note générale de cet ouvrage. M. Pastonchi recherche aujourd'hui un laurier plus rare et plus noble. On ne saurait le juger

sur la *Giostra d'Amore*. Sa véritable personnalité poétique ne se manifeste pas plus dans ces vers de début que dans ce court poème dramatique en « terza rima », *Au delà de la joie humaine*, qui parut peu après et où l'on voit cet auteur profaner avec un cruel plaisir l'autel devant lequel il se prosternait naguère. « Au delà de la joie humaine » retrace l'aventure assez banale d'un vieillard qui, sur le conseil d'un démon, prie d'amour une jeune femme merveilleusement belle et meurt avant d'avoir satisfait sa passion. Cet ouvrage n'est qu'à moitié réussi. Certains dialogues du docteur Faust et de Méphistophélès nous empêchent d'apprécier pleinement les entretiens similaires du vieux Pedro et de son serviteur Ramio. Il est des souvenirs ineffaçables qu'on n'évoque point impunément. Ce poème présente toutefois quelque intérêt en ce que la femme, comme nous l'observions tout à l'heure, y apparaît dépouillée de son auréole d'antan. Ses pieds, maintenant, sont fourchus et sa chevelure est faite de serpents. Ce poème est tout pénétré d'un noir pessimisme. Voici M. Pastonchi devenu misogyne. Il semble qu'on perçoive dans *Oltre l'umana gioja* comme l'écho d'une vengeance personnelle. Mais, encore une fois, ce sont là des ouvrages de début, et s'il convenait de les mentionner, ce n'est qu'afin de donner toute sa signification et toute son importance à l'évolution survenue depuis lors.

Belfonte et *Italiche*, les deux derniers recueils poétiques de M. Pastonchi, nous le montrent parvenu en même temps à la maturité de l'esprit et à la pleine possession de son métier. Il ne reste plus trace de préciosité dans *Belfonte*. Selon l'heureuse expression de l'auteur, il a renoncé à l'artificé en faveur de l'art. C'est de l'art en effet, de l'art au service de la poésie, que ce vocabulaire si riche, ce vers si dru et si plein, ces rimes si sonores.

M. Pastonchi a rajeuni de la façon la plus heureuse les formes poétiques traditionnelles. Sur ce mode ancien, la *canzone*, mode aussi ancien que la poésie italienne elle-même, M. Pastonchi a chanté avec une gravité recueillie ces muses si modernes : la science et le travail. L'Italie nouvelle, industrielle et agricole, a trouvé en lui un poète animé de tout l'enthousiasme et de tout le sérieux nécessaires. Il a dignement célébré l'avènement de l'ouvrier et proclamé la grâce de la machine. Il a réconcilié la notion du Beau avec celle de l'Utile, prouvant ainsi qu'un génie vraiment poétique fait son butin de tout, qu'il n'est rien qu'il ne transforme à son gré en émotion d'art, en vision de beauté.

Mais comment a pu s'accomplir cette métamorphose? Qu'est-ce donc qui a fait du poète de la *Giostra d'Amore*, du poète désespéré d'*Oltre l'umana gioja*, l'aède spontané et sain des *Italiche* et de *Belfonte*? De cette transformation nous sommes redevables à deux causes : à l'influence d'une femme, d'abord; puis à l'action qu'exerça sur le poète le retour à la nature, la vie aux champs.

M. Pastonchi ne se permet que des allusions discrètes à cette femme qui le réconcilia avec la Femme. Il rend hommage toutefois en termes fort explicites au noble rôle de « celle qui, après un vain tumulte de passions funestes, ramena la paix dans l'esprit du poète », à celle dont un sourire, dont un regard « rendirent à l'âme desséchée de celui-ci la gaieté d'un temps, hélas! déjà lointain ». Certains sonnets de *Belfonte* sont directement placés sous les auspices de cette muse réparatrice. Belfonte, c'est le nom dont, à l'imitation des troubadours provençaux, M. Pastonchi gratifia cette « dame » de sa pensée. C'en est fait désormais de Maria, de Silvana et de Marta. Il a échappé définitivement au joug de ces vierges folles. Rien ne saurait égaler, de

son propre aveu, la tristesse d'une vie consacrée à la « servitude charnelle ». La poésie lyrique de M. Pastonchi, dans cette deuxième phase de son activité littéraire, est parfaitement chaste. Elle a la pureté de celle par où s'immortalisa M. Carducci et par où se distingue aujourd'hui le tendre poète Giovanni Pascoli. Par delà M. d'Annunzio, dont les poèmes lyriques sont autant d'hymnes à la chair, M. Pastonchi tend la main aux deux poètes sévères et austères des deux générations précédentes.

La *Giostra d'Amore* était l'œuvre d'un citadin raffiné. *Italiche* et *Belfonte*, ce dernier ouvrage surtout, sont d'un rural ennemi de toutes subtilités et de toutes complications citadines. M. Pastonchi professe désormais un mépris sans bornes pour la « folie mondaine ». Le monde n'a-t-il pas failli étouffer, pervertir tout au moins, son génie naissant ? M. Pastonchi habite depuis quelques années à Grugliasco, près de Turin, et il porte à ce coin de terre l'affection que tout convalescent éprouve pour les lieux où il est revenu à la santé. « Comment ai-je pu si longtemps t'oublier? ô paix agreste », s'écrie-t-il. Quelle reconnaissance ne doit-il pas au bain de Jouvence de la nature où il est redevenu à la fois « bon et sonore » ? Traversant les champs où le laboureur, attelé à sa charrue, lui semble accomplir « l'œuvre d'un dieu », il goûte profondément des joies puériles : il fait pleuvoir sur ses épaules les rameaux bas tout dégouttants de rosée, ou bien il s'oublie, étendu sur le sol, à savourer le silence d'une retraite écartée. Le travail mystérieux des germinations et des éclosions trouve en lui un observateur sympathique et frémissant. Et il écrit ce sonnet délicieux, *La floraison du pêcher*, que je me risque à traduire :

Le pêcher délicat, au mois de mars qui l'invite, fleurirait bien; mais il voit encore les monts trop neigeux et il craint qu'une soudaine menace d'âpres vents ne lui porte offense. En fleurissant, il craindrait aussi de déplaire au grand peuplier, roi des horizons, et au vieux figuier, qui, pour écarter les souffles subtils, élargit ses bras paternels. Mais, par une tiède nuit, voici que l'envahit une langueur, un tremblement, un désir fou, puis c'est un long effort... Et c'est l'aurore. Et le pêcher se voit ruisselant de rosée, entouré d'un nimbe hésitant et rose de corolles, embaumant de son souffle la brise matinale.

Seul à seul avec sa conscience, le poète s'étudie, songe et pense. Il se découvre « mûr pour le bien, ayant renoncé à toute chose perissable ». L'ambition n'empoisonne plus ses joies. La solitude a cessé de lui faire peur. Volontiers notre poète répéterait avec Henrik Ibsen que l'homme le plus fort, c'est l'homme seul. On le voit, la cure est complète, la transformation absolue. Une fois de plus la vertu bienfaisante du sol a rendu la santé à une âme désemparée. Et voici que le poète éprouve le besoin de consacrer à quelque œuvre salutaire et noble son énergie renouvelée. Le voici s'élevant des joies silencieuses de la contemplation au désir tumultueux de l'action désintéressée.

Depuis qu'il a trouvé un sens à la vie, il l'aime passionnément. Il chante la patrie italienne et consacre deux de ses belles plus pièces de vers à l'éloge de deux hommes qui l'ont grandement honorée au XIXe siècle : Verdi et Ferraris. Puis il chante la famille et bénit le foyer, divin refuge, méconnu par l'homme moderne, « qui se croit affranchi alors qu'il subit en réalité l'esclavage de ses passions et de ses désirs ». Il exalte la liberté, il affirme sa foi au Progrès. Dans un langage

exempt de tout désordre déclamatoire, M. Pastonchi appelle de ses vœux une ère de fraternité universelle et de paix, sans se faire illusion, d'ailleurs, sur les luttes que réserve à l'humanité un avenir plus prochain. Dans cette mêlée imminente, le poète ne refusera pas de tenir son rang : « Si je cherche la paix, s'écrie-t-il, je ne crains point la guerre. » Armé d'amour et cuirassé de haine (ces deux passions, d'après lui, contribuent pour une part égale aux grandes victoires du progrès), il collaborera au triomphe de ce qu'il croit être la justice et le droit. Assurément tout n'est pas d'égale valeur dans ce programme de poésie sociale et morale. Dans son amour superstitieux de la vie, le poète méconnaît la mort. Il la blasphème avec une forfanterie que son extrême jeunesse excuse à peine. De même, il nie avec une sérénité qui n'est peut-être pas définitive le culte que les hommes rendent à l'Inconnaissable. Son hostilité à l'égard du spiritualisme religieux n'est égalée que par la solidité de son idéalisme social. Insoucieux du mystère universel, impatient d'un destin terrestre meilleur dont bénéficierait l'humanité entière, il proclame avec une confiance intrépide la majorité de l'homme nouveau. Toute sa philosophie tient dans le sonnet qu'il a composé sous ce titre. Il convient de le citer en entier :

Je hais celui qui pleure sur des songes et qui, au nom de la douleur souffrerte, prêche ses frères, prétendant connaître par expérience tous les maux provenant de la vie.

Mélancolie, l'âge nouveau te chasse ; fuis avec le repentir dans un désert. Nous croyons à la vie, nous autres. A tout front nous offrons une couronne, à tout amour, nos bras.

Large de poitrine, carré d'épaules, l'homme nouveau sourit à son labeur. Au battement de ses tempes se reconnaît un sang généreux.

Il aime et il travaille. Il n'a pas d'autre désir. Face au soleil levant, brandissant un marteau, il remplit de son chant la terre et le ciel.

On peut préférer à M. Pastonchi, apôtre de l'humanité nouvelle, de ses impatiences et de ses révoltes, M. Pastonchi chantre de la patrie, de la liberté, de la terre féconde et réparatrice.

Mais on ne saurait, dans aucun cas, dénier à sa pensée l'étendue ni la virilité, à son vers l'émotion ni la fraîcheur. Dans quelque sens que doive se poursuivre l'évolution de ce poète, M. Pastonchi ne fera point banqueroute aux espérances que fondent sur lui les amis de la muse italienne.

24 janvier 1904.

XIX

TROIS JEUNES POÈTES

M. Jean Dornis a consacré à la poésie italienne un livre plein de renseignements précis et d'extraits judicieux [1] ; mais depuis la publication, récente d'ailleurs, de cet ouvrage, quelques nouveaux poètes ont surgi. Les morts vont vite, mais les vivants cheminent, eux aussi, à grande allure. Parmi les poètes italiens qui se sont levés à l'aube du nouveau siècle, j'en distingue trois qui me paraissent appelés à occuper une place fort honorable : MM. Angiolo Orvieto, Giovanni Cena et Domenico Tumiati.

I

M. Angiolo Orvieto a débuté par un volume de vers portant ce double titre : *La Sposa mistica. Il velo di Maya* (1890-1897). Une âme mélancolique, pleine d'une indicible nostalgie, s'y épanchait en vers harmonieux et fluides. Une tristesse élégante, un spleen discret, mais tenace, l'incurable ennui des âmes bien nées y paraissaient les sentiments essentiels du poète. Ces premiers vers sont d'un esprit contemplatif désabusé avant l'âge, mais qui craint la mort autant qu'il redoute la vie. Contradiction apparente seulement et

1. Jean Dornis, *La poésie italienne comtemporaine*, Paris (Ollendorff).

qui fait de M. Orvieto une figure moderne entre toutes et de son premier recueil poétique un document que l'on consultera lorsqu'on retracera l'histoire du pessimisme littéraire qui sévit parmi les jeunes gens à la fin du siècle dernier.

Contemplative dans son premier volume, la muse de M. Orvieto s'est convertie dans son dernier ouvrage à l'action et y a trouvé la paix. Ce nouveau livre s'intitule *Verso Oriente* (Vers l'Orient) et il faut, pour comprendre ce qu'il signifie, entendre ce titre au sens propre et au sens figuré. L'auteur y retrace un double voyage, le voyage de son être corporel au pays du soleil levant et le voyage de son âme vers un idéal plus apaisé et plus serein. A ma connaissance, c'est la première fois qu'un poète a fait le tour du monde et a chanté en vers ses impressions. M. Orvieto a tiré de ce motif un parti excellent. Jules Verne a fait le tour du monde en quatre-vingts jours. M. Orvieto a fait le tour du monde en cent et quelques ballades, odes, sonnets et tiercets. *Glob-trotter* avisé, homme de goût et de tact, il a, d'ailleurs, prudemment évité l'écueil banal de la poésie descriptive. Maître de son art, il aurait pu, comme tant d'autres, tracer de brillants tableaux d'Orient, brosser des marines vigoureuses ou esquisser au Japon, où il s'attarda, de délicats kakémonos. Mais c'était là besogne trop facile dont le moindre virtuose se serait tiré avec honneur. M. Orvieto est plus et mieux qu'un virtuose. Poète par don de nature et par tempérament, c'est son tempérament qu'il nous découvre dans ses impressions de voyage. Au flambeau des civilisations exotiques, c'est le secret de son âme dont M. Orvieto poursuit la possession. Si ses vers sont parfois d'un peintre, s'ils révèlent une âme capable de sentir et de traduire avec bonheur la diversité et la majesté des spectacles tropicaux, ils

sont surtout d'un poète lyrique, c'est-à-dire d'un artiste éminemment subjectif qui rapporte tout à sa condition d'homme, aux privilèges et aux misères attachés à cet état.

II

De même qu'entre trois pierres précieuses on choisit la plus belle pour la placer au milieu, ainsi nous inscrivons le nom de M. Cena entre celui de M. Orvieto et celui de M. Tumiati. Si la poésie de M. Orvieto est faite de grâce et de mélancolie, celle de M. Cena respire la force, la puissance, un âpre désespoir. M. Orvieto est venu au monde et s'y est fait une place dans des circonstances exceptionnellement favorables. Il a souffert, il a pleuré ; mais ses souffrances ni ses pleurs n'eurent jamais l'intensité d'amertume des souffrances et des pleurs de M. Cena. La vie, pour celui-ci, a été cruelle plus qu'il n'est juste. Il a connu la misère, la misère à la ville qui est la pire de toutes. Ami de la campagne, chantre enthousiaste des forêts, il a dû, pour gagner son pain, venir dans la cité aux maisons noires, où toujours il s'est senti étranger parmi des étrangers. De ce « déracinement » précoce, une rancœur lui est restée. M. Cena marque lui-même, dans une de ses préfaces, la « contradiction », le « défaut d'équilibre » qui forment l'essence de son moi. Dès son enfance, il se sentit porté à la rêverie douloureuse, à la méditation désespérée. Et les enseignements de la vie ont accru ce penchant naturel.

Le premier volume de vers de M. Cena est intitulé *Madre*. Il retrace la maladie qui coûta la vie à la mère du poète. On ne saurait rien imaginer de plus effroyable,

dans sa rude simplicité, que ce recueil de vers. Avec M. Cena nous sommes bien loin de la finesse et de la grâce florentine des vers de M. Orvieto. M. Cena est Piémontais, et son talent a l'âpreté des montagnes où il est né. Moins désolé, moins poignant, son deuxième volume *In umbra* ne marque pas encore une réconciliation complète avec l'existence. Les injustices sociales irritent le poète. Il a des élans de révolte sauvages : « Allons, s'écrie-t-il, feux du ciel, éclatez. Et que de la terre il ne reste plus trace ». Il a goûté à l'amour, et ses vers nous apportent l'écho de ses expériences. Hélas ! l'amour aussi lui semble une source de douleurs, et les douceurs passagères qu'il procure sont de bien peu de prix au regard du souvenir empoisonné qu'il laisse : « C'est là la femme ? Je n'éprouve que du dégoût pour elle, pour cette illusion insensée qui enlace corps à corps, poussant deux êtres étrangers l'un à l'autre à de tels embrassements mortels, à une telle fureur de possession et de destruction. Mon âme, ce n'est point ainsi que tu imaginais l'amour. » Deux consolations restent au poète, la nature et l'art, mais encore il est bien des façons d'entendre l'art et de le pratiquer. Dans un sonnet qui est, à mon sens, la plus belle pièce du volume, M. Cena nous explique le sens douloureux qu'il attache à ce mot : « Art, vain tourment et si doux, et qui m'abreuves de terreurs ; art, source de frissons et d'orgueil qui m'élèves ou me terrasses à ton gré. Tu effeuilles ma rude jeunesse sans remords, et tu la jettes en proie au vent. Je vois bien, sans d'ailleurs m'en plaindre, que tu m'enlèves toute force de vivre. Quand tu t'emparas de moi, j'avais des muscles vigoureux, des veines abondamment gonflées ; mais, dans l'horrible tourment, toutes mes forces succombèrent, domptées. Sur mes membres accablés, mon cerveau pèse d'un poids excessif ; de sorte que je

penche et que je plie : tel un épi trop lourd sur un fétu trop frêle [1]. »

III

Avec M. Domenico Tumiati, nous quittons le Piémont pour rentrer en Toscane et nous revenons à une conception plus douce de la vie et de l'art. Bien qu'il soit natif, si je ne fais erreur, de Ferrare, M. Tumiati est Florentin d'élection. Son premier volume intitulé *Iris fiorentina* est consacré tout entier à la gloire et aux beautés de la Cité des lis, qui est aussi celle des iris fastueux. Sur les pentes de Fiesole ils croissent, opulents et pressés, et la brise, à l'époque de la floraison, en est toute embaumée. Dans la droguerie attenante à Sainte-Marie-Nouvelle, on en fait une fine farine que l'on distribue avec dévotion en de précieux sachets et dont les voyageurs ne manquent pas de se munir avant que de quitter Florence

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants...

La poésie de M. Tumiati n'est pas indigne des grands souvenirs qu'elle évoque et de l'immortelle cité qu'elle glorifie. *Iris fiorentina*, ce volume est une évocation poétique du moyen âge florentin. La forme préférée de M. Tumiati est la ballade. Il pétrarquise mollement, avec intelligence et amour. *Les Ballades des palais*, *Les Ballades des pierres*, *Les Ballades de la soie et de la laine* sont d'une grâce parfaite. Il y a beaucoup d'art dans cette poésie, beaucoup d'érudition, quelque sécheresse

1. Depuis que cet article a paru, M. Cena a publié un roman social, *Gli Ammonitori* (1904), qui a obtenu un grand et légitime succès.

aussi. Cette naïveté est un peu préméditée, un peu voulue. Elle rappelle la gaucherie savante de certains préraphaélites. Rossetti et Burne Jones ont exercé une grande influence sur M. Tumiati. On observe avec plaisir que, dans ses œuvres plus récentes *Poemi lirici*, Bologne, 1902, il s'est heureusement affranchi de ce joug étranger. Sa vision de la nature demeure à peu près la même. Mais elle est devenue plus personnelle, tout en restant délicieusement jeune et naïve et pure. Pure surtout. La poésie de M. Tumiati est tout pureté, comme celle de M. Orvieto est surtout mélancolie et amertume celle de M. Cena.

Si la forme de M. Tumiati rappelle parfois celle de M. d'Annunzio, sa pensée est aux antipodes de ce maître. M. Tumiati a écrit un ouvrage sur Fra Angelico et des essais critiques où il se montre chrétien convaincu et zélé. Le christianisme social a trouvé en M. Tumiati un adepte fervent. En lui se concilient, toutes proportions gardées, la sévérité dogmatique d'un Joseph de Maistre et l'ardeur philanthropique d'un Tolstoï. Et cela constitue un mélange très savoureux, et cela donne un relief singulier à la physionomie de ce jeune poète. Ses premiers essais promettent beaucoup. Je ne doute pas que ses œuvres à venir ne tiennent ces promesses.

Ainsi donc, MM. Orvieto, Cena et Tumiati, chacun dans sa sphère, chacun dans sa province, incarnent une face spéciale du génie de leur pays, témoignant de la vitalité de la tradition poétique outre-monts. On ne comprendrait pas que l'Italie manquât de poètes. Le xxe siècle italien est assuré d'avoir les siens.

Mars 1903.

XX

UN MAITRE DE LA CRITIQUE

M. BONAVENTURA ZUMBINI

Le rénovateur de la critique littéraire italienne au XIXe siècle, l'homme qui a fait de cet art, autrefois justement dédaigné en Italie comme partout, quelque chose qui ressemblât déjà à une science, s'appelle Francesco De Sanctis. Depuis qu'il n'est plus, des progrès ont pu s'accomplir. Il n'en convient pas moins, au seuil de cette étude, d'inscrire pieusement le nom de cet initiateur.

J'insiste à dessein sur le rôle joué par De Sanctis, en raison des attaques très vives dont son œuvre a été l'objet. Les Italiens distinguent, en effet, plus ou moins justement, deux sortes de critiques : la *critique esthétique* (qui compte en De Sanctis son représentant le plus brillant) et la *critique historique* exercée aujourd'hui avec bonheur par MM. Carducci, Villari, d'Ancona, Rajna et par M. Bonaventura Zumbini, dont nous allons plus particulièrement passer en revue les écrits. La critique italienne oppose sans cesse ces deux méthodes alors qu'elles me semblent en réalité se compléter. Tout critique se décidera pour l'une ou pour l'autre, selon son humeur et ses goûts. Plus artiste, il opérera d'après la méthode chère à feu De Sanctis

(ainsi fait, par exemple, en France, M. Jules Lemaître). Plus historien et plus philosophe, il préférera la méthode de MM. Zumbini (ainsi font MM. Brunetière et Faguet).

La critique esthétique consiste, comme on sait, à voir avant tout dans l'œuvre d'art un phénomène psychologique. La critique esthétique étudie l'âme d'un auteur telle que la manifestent ses ouvrages. En France, nous avons aussi dénommé cette critique « impressionniste »... Tout au contraire, la critique historique se refuse à voir dans telle ou telle œuvre d'art un phénomène intellectuel isolé. Éclairer l'âme d'un auteur par l'étude de ses écrits lui paraît une besogne frivole. Le critique historique s'attache, de préférence, à l'étude des conditions sociales et morales, politiques et intellectuelles qui ont suscité tel ou tel ouvrage. Il s'essaye à définir les caractères de l'œuvre d'art, à déterminer ses *sources ;* il marque la place qu'elle tient dans la production d'ensemble d'un auteur, dans le bilan d'une époque. Assurément c'est là une tâche fort ambitieuse ; mais les résultats obtenus jusqu'à ce jour prouvent qu'elle n'était pas au-dessus des forces des meilleurs auteurs qui s'y essayèrent.

Le critique parfait serait celui qui excellerait aussi bien dans la synthèse, qui est le propre du critique esthéticien, que dans l'analyse, méthode ordinaire du critique historien. Nous verrons dans quelle mesure M. Zumbini répond à ces exigences et s'il réalise plus ou moins notre conception du critique idéal...

On se demandera peut-être pourquoi nous avons choisi M. Zumbini de préférence à tout autre adepte italien de la critique historique. A cela nous répondrons que nous l'avons préféré à ses collègues parce qu'il est, de l'avis même de ses adversaires, un représentant, caractéristique entre tous, des tendances nouvelles. C'est à M. Zumbini et non point à MM. d'Ancona ou

Graf que M. Benedetto Croce s'est attaqué dans les écrits où il montre les points faibles de la critique historique[1]. Dès 1860, M. Zumbini paraît entièrement gagné à la méthode qu'il devait illustrer. Il est le saint Jean-Baptiste à la fois et le Messie de l'Évangile critique nouveau. Par ses beaux travaux de littérature comparée, il mérite aussi de fixer l'attention. L'étude comparative des littératures fait partie, comme nous aurons occasion de le voir, de la méthode même de M. Zumbini.

*
* *

Tout comme un de nos plus illustres critiques, M. Zumbini a fait son éducation littéraire en dehors de l'Université. Né en 1839 à Cosenza, dans la Calabre, d'une famille aisée, il passa sa jeunesse studieuse à lire, à lire passionnément. Il feuilleta les exemplaires grecs et latins ; puis les écrivains nationaux d'Italie firent ses délices. S'étant familiarisé avec les principaux idiomes modernes, il apprit à connaître dans l'original les chefs-d'œuvre de la littérature européenne. La somme de lectures que représente l'œuvre de M. Zumbini a quelque chose de colossal. Pour trouver son pareil, il faudrait chercher en Allemagne, au fond de quelque bibliothèque, à Iéna ou à Kœnigsberg. Tout entier au désir de s'instruire, M. Zumbini en oubliait les préoccupations utilitaires de l'étudiant en lettres. Les épreuves à subir, les diplômes à obtenir ne troublaient guère sa quiétude. Il ne se soucia point de certificats ni de grades. Aussi

1. Cf. Benedetto Croce : *La critica letteraria* (2e édition, Rome, 1896), et *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti* (Naples, Imprimerie de l'Université, 1898).

sa nomination à la chaire demeurée vacante à l'Université de Naples par suite de la retraite de Francesco De Sanctis ne laissa-t-elle pas de provoquer quelques murmures. Élever à un poste si élevé ce bachi-bouzouk de la critique littéraire, alors que tant de candidats brevetés et primés se mettaient sur les rangs, quelle dérogation à tous les usages! A quelle influence occulte attribuer ce passe-droit scandaleux ?

La responsabilité de cette nomination extraordinaire remonte au glorieux titulaire du poste qu'il s'agissait justement de pourvoir. Francesco De Sanctis, dont on devait par la suite opposer l'œuvre critique à celle de M. Zumbini, ayant eu l'occasion de lire quelques pages du jeune érudit calabrais, y découvrit de grandes qualités et tint dès lors ce nouveau venu en très haute estime. Il apprécia surtout une étude courageuse consacrée par M. Zumbini à un ouvrage retentissant, les *Leçons de littérature* de Luigi Settembrini. Secondé par les étudiants napolitains que l'indépendance et le savoir de M. Zumbini ne ravissaient pas moins que leur maître, et qui manifestèrent bruyamment en sa faveur, Francesco De Sanctis obtint gain de cause et son protégé reçut le baptême officiel. Dans ces fonctions professorales que M. Zumbini a remplies jusqu'à l'an dernier, il a déployé une activité inlassable et bienfaisante, il a formé des disciples et, ce qui vaut mieux, des continuateurs, il a pleinement répondu, en un mot, à ce qu'attendait de lui Francesco De Sanctis.

Qu'était-ce donc que cette étude sur Settembrini qui parut si pleine de mérites à l'illustre critique esthéticien jusqu'à tenir lieu de tout titre, de tout diplôme? Ce court essai il ne compte même pas cent pages a été recueilli par l'auteur dans ses *Études de littérature italienne* [1].

1. *Studi di letteratura italiana*. Florence, Librairie Le Monnier, 1894.

Tout lettré, après l'avoir lu, partagera, je crois, l'opinion excellente qu'en remporta De Sanctis. La méthode rigoureuse de M. Zumbini se découvre déjà, avec toutes ses qualités, dans ces pages lumineuses et solides, un peu sèches, un peu arides, mais si judicieuses et si probes ! M. Zumbini ne laisse rien subsister de l'ouvrage dont il rend compte ; mais il démolit sans joie mauvaise, il confond sans âpreté jalouse. La condamnation à mort qu'il prononce est une sentence sans phrases, rigoureusement fondée, d'un accent presque impersonnel. M. Zumbini, champion de la méthode historique, tient déjà le langage de l'histoire.

Aussi bien reproche-t-il surtout à Settembrini son subjectivisme. Settembrini, comme avait fait avant lui le critique Gioberti, apporte dans l'appréciation des œuvres littéraires des préoccupations étrangères à la littérature. Et c'est ce qu'un esprit rigoureux comme M. Zumbini ne supporte pas. Settembrini voit dans l'Italie le théâtre d'une lutte ardente et interminable, d'une lutte déjà huit fois séculaire entre l'Église et le pouvoir civil. D'une part, la Papauté ; de l'autre, la liberté, l'art, la science. Sous couleur d'exposer les destinées littéraires de l'Italie, Settembrini retrace les principales phases de cette guerre. Et pour les besoins de sa cause, il tord les faits, il défigure les hommes, il dénature les œuvres. Par l'esprit qui les anime, ces *Leçons de littérature italienne* rappellent *Les Principaux courants de la littérature au* XIXe *siècle*, l'ouvrage célèbre du critique danois Georges Brandès. Le révolutionnaire italien et le révolté scandinave ont étudié leur sujet à la clarté obscure du même préjugé philosophique.

M. Zumbini n'a pas de peine à établir tout ce qu'il y a d'anti-scientifique dans le point de vue de Settem-

brini, tout ce qu'il y a de spécieux dans sa thèse. D'après Settembrini, la peinture, la musique, la sculpture italiennes furent guelfes, la littérature fut gibeline. Division ingénieuse, mais combien arbitraire ! Il est impossible, dans l'Italie médiévale, d'assigner à tel parti le privilège de toute la barbarie, à tel autre le mérite de toute la civilisation. Settembrini attribue l'éclosion de la *Divine Comédie*, du *Canzoniere* et du *Décaméron* à l'éloignement momentané des papes. Le transfert du Saint-Siège à Avignon aurait eu pour conséquence une ère de liberté religieuse qui aurait permis au génie national de prendre l'essor. Mais alors, *Santo Iddio !* demande avec raison M. Zumbini, pourquoi Pétrarque et les meilleurs *trecentistes* appelaient-ils de tous leurs vœux le retour du pape à Rome ? « Expliquer l'inspiration et la fécondité de ces esprits, écrit M. Zumbini, par un fait où la plupart d'entre eux voyaient la ruine de l'Italie et de la catholicité est chose contraire à l'histoire, à la raison et au respect dû à leur mémoire ».

M. Zumbini, dans son réquisitoire contre Settembrini, est surtout négatif. Il s'attache à montrer comment le critique ne doit pas opérer. Avec le secours de ses autres ouvrages, en nous aidant surtout de l'Introduction à son livre sur Monti[1], je vais tenter d'exposer ses idées positives en matière de critique littéraire. Résumons à grands traits les qualités que cet office exige. La critique simplement esthétique et la critique simplement historique ne donnent pas, indépendamment l'une de l'autre, une explication entière et satisfaisante de l'œuvre littéraire (que M. Zumbini appelle aussi l'œuvre d'art). La critique esthétique a ce tort

1. *Sulle poesie di Vincenzo Monti*. Florence, Librairie Le Monnier, 1894.

d'étudier insuffisamment, dans leur histoire, les idées qui pénètrent une œuvre, de ne pas éclairer celle-ci, comme il conviendrait, dans sa genèse. Le critique esthétique est comparable à un individu qui attribuerait à quelques instruments les flots d'harmonie produits par un orchestre complet.

La critique historique, à elle seule, ne vaut guère mieux, il est vrai. Elle ne rend pas davantage de l'œuvre d'art un compte intégral. « La critique simplement historique, écrit M. Zumbini, ne suffit pas, parce que les recherches auxquelles elle a coutume de se borner n'expliquent pas ce qu'il y a de plus élevé et de plus poétique dans l'œuvre d'art ». Aussi le vrai critique jugera-t-il en homme de science, en historien et en poète tout à la fois. Le vrai critique évitera l'erreur où tombèrent Gioberti et Settembrini et qui consiste à attribuer au *contenu* de l'œuvre d'art une importance exagérée. Il se gardera pareillement du piège où tombe le critique esthéticien et qui consiste à considérer l'œuvre d'art surtout au point de vue de la forme. En bonne logique, il recherchera combien le deuxième facteur ajoute au premier, soit ce que la forme doit au fond et *vice versâ*.

Trois facultés sont indispensables au critique idéal dont M. Zumbini trace le portrait : le sentiment esthétique ou le goût, la pénétration psychologique, le sens historique. Je concède volontiers ces trois qualités à M. Zumbini. Il est homme de goût et ses jugements me paraissent la plupart du temps fort équitables. En face d'une belle œuvre, il admire sans raisonner trop son plaisir. La valeur des jugements esthétiques de M. Zumbini a été, toutefois, âprement contestée. On a taxé ce critique de sécheresse parce qu'il est minutieux, mais il suffit de lire son étude sur *Le Musée de Gœthe à Weimar* et l'essai qu'il a consacré à Vittoria Colonna

pour découvrir chez lui un sentiment intense de la splendeur des âmes et de la splendeur des formes, un homme au cœur chaud, un poète qu'un commerce incessant avec la beauté littéraire n'a point blasé et qui conserve intactes sa jeunesse d'esprit et toute sa puissance d'admiration.

Dans l'analyse psychologique, lorsqu'il s'agit de démonter le mécanisme intérieur d'une œuvre ou d'une âme, M. Zumbini continue d'être égal à sa tâche. Il apporte à connaître tous les éléments qui influèrent sur la formation d'une intelligence beaucoup de sagacité, beaucoup de pénétration. Tout au plus, pourrait-on lui reprocher parfois des déductions si ingénieuses qu'elles en paraissent téméraires. Quand il disserte sur l'importance de la description des lieux, dans *Les Fiancés*, quand il expose le contraste prémédité que Manzoni établit dans ce roman « entre la violence des petits seigneurs paysans et ce je ne sais quoi de domestique et de pacifique que le territoire de Lecco tient de la nature », n'élève-t-il pas un château de cartes sur des pointes d'aiguilles ? Je préfère M. Zumbini construisant sur un terrain plus solide, étudiant, par exemple, Pétrarque et Leopardi comme humanistes et montrant pourquoi les lettres antiques influèrent si diversement sur leurs croyances à l'un et à l'autre. Non moins pénétrantes, les pages de psychologie religieuse que M. Zumbini a consacrées au *Voyage du pèlerin* de Bunyan et au *Paradis perdu* de Milton. Son analyse du caractère de Satan chez Milton est merveilleuse de finesse, et c'est un morceau d'une rare profondeur que celui où il oppose le puritanisme anglais au classicisme païen de Shakespeare et de son école comme au sentiment catholique chez Dante et chez Manzoni. A vrai dire, j'aime moins certaines pages de cet essai sur Bunyan où M. Zumbini trace un parallèle entre la

philosophie du puritanisme anglais et celle de la Révolution française. Je ne saurais partager cette opinion, « que les puritains furent les révolutionnaires les plus logiques, les plus résolus, les plus rigoureux, les plus intrépides dont le monde ait conservé le souvenir ». La révolution anglaise demeura essentiellement britannique. Ce fut un mouvement national, la conquête par quelques Anglais de certaines réformes libérales dont les Anglais seuls devaient bénéficier. La Révolution française, au contraire, rêva l'affranchissement des peuples ! Elle promulgua les *Droits de l'homme*, non pas les droits du Français. Révolution pour révolution, chimère pour chimère, l'utopie française m'apparaît plus grandiose. Mais c'est affaire d'appréciation et M. Zumbini n'en a pas moins finement analysé la psychologie du puritanisme britannique. Ce Calabrais, ce méridional, ce fils de Rome a témoigné là d'une précieuse faculté de dédoublement, peu commune à un si haut degré.

Mais c'est encore dans la critique proprement historique que se manifestent le mieux les grandes qualités de M. Zumbini. Il convient de l'observer d'un peu plus près dans deux rôles où il excelle : dans la recherche des sources et dans l'étude comparée des littératures.

*
* *

Il y a quelque quarante ans, au moment où M. Zumbini commença de se préoccuper des sources littéraires, c'était là chose assez nouvelle. L'étude des sources est une conséquence naturelle du progrès des sciences historiques. L'étude des sources dérive de la croyance à la solidarité de l'intelligence humaine à travers les siècles. Un génie, en effet, pour puissant qu'il soit, ne

s'est pas formé tout seul. Sa nouveauté doit beaucoup à la vieillerie des autres. On a contesté la réalité de cette filiation ; mais se peut-elle raisonnablement nier ? « L'humanité, a-t-on dit, se compose de plus de morts que de vivants. » Cela est vrai aussi de la littérature. En montrant dans le Baldo du poète italien Folengo un aïeul de Don Quichotte, en soutenant que la véritable source de *Nathan le Sage* de Lessing est bien plutôt le conte célèbre de Boccace que la *Zaïre* de Voltaire, en découvrant des points de contact inattendus entre la folie de Roland telle que la conçut Arioste et l'ouvrage célèbre d'Érasme, en précisant ce que Leopardi doit à l'antiquité classique et ce qu'il a emprunté aux philosophes français du XVIIIe siècle, M. Zumbini me paraît avoir accompli une besogne utile autant que délicate et malaisée. Et je souscris, pour ma part, à l'opinion qu'il formule en ces termes : « L'étude des sources, pleinement, essentiellement historique, est de celles qui contribuent le mieux à éclairer l'esprit, la doctrine et l'art de tout grand écrivain. »

La recherche des sources mène tout naturellement à l'étude comparative des littératures. M. Zumbini va de l'une à l'autre avec aisance. Il aime « à marquer les ressemblances et les différences » — c'est sa formule — qui peuvent exister entre deux poèmes, ou deux drames, ou deux romans, traitant le même sujet. Ces points de contact ne supposent pas nécessairement une filiation directe, un rapport de maître à disciple. Les ressemblances peuvent être fortuites. Souvent elles signifient la propagation d'un noble principe, le triomphe de quelque grande idée, transformant l'âme des nations, faisant tache d'huile sur la carte d'Europe. M. Zumbini, en effet — et c'est en quoi sa méthode de critique comparative constitue vraiment un progrès — ne se borne pas à déterminer uniquement les rapports des

œuvres littéraires au sein des lettres italiennes. Ses travaux embrassent le champ autrement étendu des quatre ou cinq principales littératures européennes. Aussi quels larges horizons cette vaste érudition découvre à M. Zumbini ! Il semble que ses jugements en deviennent eux-mêmes plus larges.

J'ignore ce que M. Zumbini pense de M. Brunetière et de ses idées sur l'évolution des genres, mais il me semble bien que certaine étude consacrée par le critique italien à la poésie sépulcrale et à Foscolo ne soit pas pour infliger un démenti aux théories de l'illustre critique français. M. Zumbini énumère et caractérise les précurseurs de Foscolo en Europe. Et il écrit : « Les genres littéraires ont leurs destinées. Tel d'entre eux, après une existence florissante dans son pays d'origine, a fait sur la terre étrangère de fâcheuses expériences. Tel autre a porté ses fruits les plus beaux fort tard seulement et fort loin du pays où il était éclos. Certaine forme d'art peut posséder dans une certaine littérature une valeur simplement historique et atteindre dans une autre une rare splendeur ». Partant de ce principe, M. Zumbini passe en revue la « poésie sépulcrale » dans quatre littératures européennes. Chemin faisant, il marque encore avec finesse les états de conscience que cette poésie exprime. La poésie sépulcrale traduit d'autres idées au sein des nations protestantes et des nations catholiques. Rien de plus instructif que d'assister M. Zumbini dans cette enquête, que de feuilleter sous sa conduite les Anglais Young et Hervey, Parnell et Gray, l'Allemand Zachariae, l'Italien Pindemonte, enfin l'excellent abbé Delille, dans *L'Imagination* duquel M. Zumbini découvre des rapports assez inattendus avec Foscolo. Dans *Les Sépulcres*, M. Zumbini exalte enfin le chef-d'œuvre de la poésie sépulcrale, l'aboutissement, la fleur d'un genre. Je regrette

de ne pouvoir le suivre dans les mille détours charmants où il nous entraîne avant d'arriver à cette conclusion.

*
* *

M. Zumbini a lu — mais d'un bout à l'autre, en prenant des notes, — *L'Imagination* de l'abbé Delille! En toute franchise, combien d'entre nous peuvent se vanter d'un pareil exploit? La lecture, l'érudition littéraire de M. Zumbini n'ont-elles pas quelque chose d'édifiant et de terrifiant? D'autant plus que M. Zumbini n'a point l'air de soupçonner quel héroïsme est le sien. « J'ai lu l'abbé Delille, semble-t-il dire. Eh bien, oui! Mais qui n'a pas lu l'abbé Delille? »

De fait, l'illustre professeur napolitain possède à fond la poésie française. Et les travaux qu'il a consacrés aux rapports littéraires de la France et de l'Italie sont pour nous d'une importance capitale. Je me contenterai d'en mentionner deux: le premier relatif à l'influence des auteurs italiens sur Rabelais, l'autre déterminant ce que Leopardi doit aux auteurs français. Dans les deux cas, il y aurait lieu de discuter les conclusions de M. Zumbini; je me bornerai, faute de place, à les enregistrer sans commentaires.

Nous avons fait allusion à la parenté découverte par M. Zumbini du personnage de Baldo dans le poème macaronique de Folengo avec Don Quichotte. M. Zumbini, qui s'est pris d'amitié pour Folengo et l'a étudié à fond, croit également à une parenté de *Baldo* avec *Pantagruel*.

Mais Rabelais a fait d'autres emprunts, plus importants encore, à la littérature du *bel paese*, comme il ressort d'une curieuse monographie consacrée

par M. Zumbini à l'abbaye de Thélème « dans ses rapports avec la civilisation italienne ». M. Gebhart avait aperçu déjà tout ce qu'il y a d'italien dans cette institution : l'abbaye est construite sur le plan d'un palais de la Renaissance, le langage qu'on y parle est celui que l'Italie de la Renaissance enseigna à la France de Marguerite de Navarre, enfin l'amitié entre hommes et femmes qui fleurissait dans l'abbaye, n'était autre chose que l'amour platonique, l'amour « pétrarquisant ». Dans la conception thélémite, M. Zumbini signale d'autres réminiscences italiennes. Arioste, dans sa description de l'île d'Alcina, retrace des mœurs très analogues à celles qu'à décrites Rabelais. Le sentiment de l'honneur que Rabelais attribue aux Thélémites est une création de la Renaissance italienne. On y perçoit l'influence des idées nouvelles dont le code a été rédigé par Guicciardini. L'abbaye de Thélème, déclare justement M. Zumbini, « marque le début de l'accord s'établissant entre les idées d'où devait procéder toute la civilisation moderne ».

Quelques passages des *Etudes sur Leopardi*[1] déterminant ce que le poète de la *Ginestra* doit aux écrivains français du XVIIIe siècle ne témoignent pas d'un moindre coup d'œil critique. M. Zumbini se sépare assez nettement de ceux qui traitèrent avant lui cette question ; mais ses jugements, cette fois encore, s'appuient sur une base solide. M. Zumbini confirme l'influence des philosophes français du XVIIIe siècle sur Leopardi ; mais ils ne contribuèrent en rien à l'athéisme du poète de Recanati. L'incroyance de Leopardi découle uniquement de son commerce avec les anciens. A qui a pénétré l'être intime de Leopardi, affirme

1. *Studi sul Leopardi*. Deux volumes. Florence, Barbèra, éditeur, 1902 et 1904.

M. Zumbini, sa conception désespérée de l'univers apparaîtra aussi peu « XVIIIe siècle » que possible. Le pessimisme est absent des écrits de Rousseau, d'Helvetius, de Buffon, dont Leopardi faisait ses délices. Son pessimisme est toute autre chose encore que celui de Voltaire dans *Candide*, ouvrage qui fait résonner d'ailleurs, observe finement M. Zumbini, une note exceptionnelle dans la littérature française de cette époque. Leopardi connaissait encore à fond d'Holbach. Il lui a emprunté des armes contre le spiritualisme ; mais quel abîme entre les idées optimistes de d'Holbach sur la nature, mère des hommes, mère de la raison, mère de toute vertu, de toute vérité et l'image désolée que s'en formait Leopardi ! Fidèle à la méthode comparative, M. Zumbini marque « les différences et les ressemblances » existant entre la doctrine des principaux philosophes français du XVIIIe siècle et les idées de Leopardi. Et ce tableau révèle dans le grand poète pessimiste un disciple évident, un fils légitime de l'antiquité grecque et latine. Combien la dette de Leopardi envers Rousseau se réduit à peu de chose en regard de ce qu'il doit à Lucrèce !

* *

J'ai cherché à définir M. Zumbini critique. Il me reste à donner une idée de l'homme. La personnalité du critique n'a-t-elle pas une importance capitale ? Dans la république des lettres, le critique n'exerce-t-il pas une façon de magistrature ?

M. Zumbini, certes, est digne de la haute fonction qu'il remplit. Ses moindres écrits dénotent une intégrité, une bonne foi scrupuleuse. J'aperçois en M. Zumbini le type du parfait *honnête homme*. Il en a les qua-

lités..... et les lacunes. Sans doute, il manque de génie et il ne s'est point élevé à une conception très individuelle de l'univers. Ses ouvrages témoignent de plus de patience et de bonne volonté que d'imagination et de force. Un « juste-milieu », un « centre-gauche », voilà M. Bonaventura Zumbini. Il adore son pays, mais — tous les hommes étant frères — il aime fraternellement tous les hommes. Il a le culte de la liberté, mais jusqu'au point — naturellement — où elle verse dans la licence. Il respecte toutes les religions, mais il estime par dessus tout le culte en esprit. Son étude sur Vittoria Colonna manifeste une vive sympathie pour les principes religieux de cette femme, principes fort audacieux à l'époque. Dans ses études sur les poètes puritains d'Angleterre, M. Zumbini, de même, se déclare implicitement en faveur des puritains contre les papistes. « Il reste au puritanisme, conclut-il, la gloire d'avoir affranchi les hommes des hommes, d'avoir donné le jour à plusieurs institutions libérales encore florissantes et d'avoir inspiré deux grands poèmes ». Les sympathies rationalistes de M. Zumbini et, d'ailleurs, sa large tolérance se marquent plus clairement encore dans son étude sur *Nathan le Sage*. Peut-être même l'ont-elles entraîné cette fois au delà du juste milieu. Que la tolérance soit une vertu et que Lessing doive être loué pour ce qu'il apparaît dans son *Nathan le Sage* tout confit en tolérance, je l'admets volontiers ; mais que *Nathan le Sage* soit un chef-d'œuvre de la poésie allemande, comme l'affirme M. Zumbini, voilà qui me paraît moins admissible. Quel nom donner à *Faust*, si *Nathan le Sage* est un chef-d'œuvre ? M. Zumbini m'a paru surfaire Lessing et ses écrits. Lessing, génie, somme toute, médiocre, qui n'entendit rien à Molière, ni d'ailleurs à aucun classique français, ne va pas à la cheville de Gœthe. Il peut être honorable d'avoir

rimé *Les Trois Anneaux*. Mais l'homme à qui nous devons les deux *Faust* a rendu aux lettres un culte combien supérieur ! En portant sur Lessing un jugement si favorable, M. Zumbini ne sacrifierait-il pas à l'erreur où tomba Settembrini ? En traitant *Nathan le Sage* de chef-d'œuvre, le critique napolitain n'attache-t-il pas au *contenu* de l'œuvre littéraire une importance excessive ? Je ne crois pas me tromper en apercevant là une dérogation de M. Zumbini à ses judicieux principes. Humain, par trop humain ! Et Dieu me garde d'attribuer à cette faiblesse d'un jour une importance qu'elle n'a pas.

Il n'en reste pas moins que la critique italienne possède aujourd'hui en M. Zumbini un maître digne de gratitude et de respect. Son œuvre massive, bâtie à chaux et à sable, bravera l'injure des ans. Pour l'apprécier en toute justice, il convient de se reporter en pensée à l'époque où M. Zumbini commença de l'édifier. Qu'on se rappelle la méthode de feu De Sanctis. Des hauteurs où, sous la conduite de ce maître, la critique menaçait de s'égarer, M. Zumbini la ramena dans la plaine. De Sanctis embrassait les hommes et les œuvres d'un regard d'aigle fendant l'espace : M. Zumbini, moins audacieux, les observe à la loupe. Avec ses grandes qualités et ses légères insuffisances, l'œuvre de M. Zumbini représente un moment essentiel et significatif dans l'évolution de la critique italienne. Ses livres témoignent avec éloquence de cet amour patient de la vérité, de cette soif de connaissances positives, de ce culte de la science, en un mot, qui s'emparèrent des hommes dans la deuxième moitié du XIXe siècle et qui assurent à cette époque le souvenir reconnaissant de la postérité.

15 février 1905.

XXI

M. FILIPPO CRISPOLTI

Il est dans la presse contemporaine des écrivains plus brillants que le marquis Filippo Crispolti. Il n'en est pas de plus généralement estimé. Champion de la cause catholique, M. Crispolti est intervenu à ce titre dans tous les grands débats politico-religieux qui ont passionné l'Italie contemporaine. Et sa doctrine porte la marque d'une rare élévation d'esprit, d'une largeur d'idées peu commune chez un homme si étroitement mêlé à la lutte des partis. Parlez aux libéraux italiens des «cléricaux» de leur pays, ils s'exprimeront en termes volontiers ironiques; mais ils ne manqueront pas de mettre M. Crispolti au-dessus de leur jugement absolu. Ceux d'entre nous qui ont eu le privilège de l'entendre récemment à Paris, discourant du *Secret de l'art chrétien* sous les auspices de la « Société des conférences », n'ont pas oublié cette parole chaleureuse, ce langage coloré, cette vision à la fois si élevée et si fervente des choses. Les caractères de cette trempe sont trop rares dans le journalisme politique de ce temps pour qu'on ne s'arrête point un instant à les observer, quand l'occasion s'en présente.

*
* *

M. Crispolti est né à Rieti (Ombrie) en 1857. Il fit son droit à Rome, puis se voua exclusivement à l'étude

des qestions politiques et littéraires qui l'avaient toujours attiré. Il batailla dans la presse catholique et ne tarda pas à y occuper une place en vue. M. Crispolti a été à Rome le principal rédacteur de *L'Osservatore romano* et il a fondé à Bologne *L'Avvenire d'Italia* qui représente une politique pareille. Depuis son mariage avec une Piémontaise, la comtesse Borelli-Corredo, M. Crispolti est fixé à Turin. Et voici un résultat curieux de ce changement de résidence; alors que M. Crispolti habitait Rome, étroitement affilié au monde noir, il tenait le Quirinal pour un lieu maudit et voyait dans le roi un usurpateur. A Turin, cependant, M. Crispolti est monarchiste. Il témoigne la plus grande déférence à la Maison de Savoie et les princesses du sang assistent à ses conférences. Pourquoi pas, en effet? Le Pape n'a jamais prétendu à la possession du Piémont... N'est-il pas singulier, ce caractère *géographique* du catholicisme militant en Italie?...

A diverses reprises, M. Crispolti a joué un rôle dans la vie publique de son pays. Il a été conseiller municipal de Rome, délégué italien en Belgique aux conférences anti-esclavagistes, président du Congrès national catholique. Conférencier littéraire, M. Crispolti a parlé en termes excellents de Dante, de Manzoni, de M. Fogazzaro, ou plus exactement il a célébré avec éloquence, à propos de ces auteurs, le génie catholique italien. Conférencier politique, il a inauguré dans sa patrie la mode des discussions publiques et contradictoires par un discours prononcé en 1891, au cercle de la Presse, à Rome, contre la loi Naquet. On le voit, l'activité de M. Crispolti s'est manifestée dans les domaines les plus divers; mais, dans sa brochure sur le « laïcat catholique », comme dans son discours sur Carducci, comme dans ses poésies, comme dans son roman sur le *Duel*, c'est le même tempérament qui

s'exprime : M. Crispolti est avocat et journaliste, il plaide en prose, il plaide en vers. Et c'est toujours la doctrine catholique, ou pour parler d'une façon plus générale, la philosophie chrétienne, qu'il s'attache à remettre en honneur.

S'agit-il par exemple du féminisme? M. Crispolti entreprend de démontrer que, si le mot est nouveau, la chose ne l'est pas et que l'amélioration du sort de la femme fut précisément une réforme chrétienne, thèse qui n'a rien, d'ailleurs, de paradoxal, et que ne contestent point les quelques féministes de bon sens répandus à la surface du globe : ils prétendent seulement que le progrès n'a pas été assez rapide. M. Crispolti admet cette lenteur, et il la déplore. Remontant toutefois aux causes du mal, il en rend responsable... la Révolution française. Vous connaissez, pensez-vous, cette antienne-là. « C'est la faute à Voltaire — C'est la faute à Rousseau. » Écoutez avant de vous récrier. La thèse de M. Crispolti est soutenable. Il prouve par des exemples fameux et connus de tout le monde que les femmes furent appelées, au moyen âge, à de très hautes fonctions. On en vit enseigner le droit, on en vit d'autres commander des corps d'armée. Les hommes professaient alors en matière de « féminisme » des principes infiniment plus larges qu'aujourd'hui. Et pourquoi ? Parce qu'on pouvait admettre ces cas exceptionnels sans créer des « précédents » et sans établir une règle. On n'avait pas encore inventé d'accoupler au mot *liberté* le mot *égalité* qui le contredit. On parlait « des femmes », on ne disait pas encore « la femme ». Sous la Révolution, cependant, puis sous Napoléon, le faux dogme jacobin gagna peu à peu toute l'Europe. Les femmes n'eurent pas sujet de s'en féliciter. M. Crispolti aurait-il fait son profit des ouvrages de Taine? J'incline à la croire. Tout comme l'historien français, il

confond dans la même réprobation le despotisme révolutionnaire et l'autoritarisme impérial où il aperçoit la même erreur revêtant deux formes différentes. Le mouvement féministe auquel nous assistons aujourd'hui représente une réaction justifiée contre les exagérations révolutionnaires. M. Crispolti entend que les femmes soient autorisées à exercer toutes les professions masculines, mais il désire qu'elles usent de ce droit le moins possible. « Des lois qui permettent et des coutumes qui modèrent », telle est sa formule. Elle est fort raisonnable.

Je retrouve et j'apprécie la même solidité du jugement dans le discours que M. Crispolti prononça à l'occasion du jubilé de M. Carducci. Aux témoignages spontanés de l'Italie libérale, M. Crispolti joignit par une coquetterie charmante l'hommage réfléchi du parti catholique. Il s'acquitta de ce devoir à merveille, plaidant les circonstances atténuantes avec un tact exquis et louant avec une mesure parfaite ce qui, chez M. Carducci, pouvait être loué par un bon chrétien. Ce document est un petit chef-d'œuvre d'adresse, de finesse, de diplomatie et de goût.

* * *

M. Crispolti a publié aussi un ouvrage affectant la forme romanesque, *Un Duello*, mais dont on voit bien qu'il est l'œuvre d'un écrivain politique et non d'un romancier. La fable se peut résumer en deux mots : Canetoli, ayant été offensé par Tornabuoni, il s'agit de savoir si Canetoli, catholique fervent et pratiquant, se décidera, sous la pression de l'opinion publique, à provoquer en duel son adversaire.

Monotone, et, pour tout dire, insuffisamment romanesque pour un roman, *Un Duello* n'en compte pas

moins des pages excellentes : celles où M. Crispolti renonçant à faire montre de facultés imaginatives et de dons dramatiques qu'il n'a pas, se borne à décrire des gens et des choses qu'il connaît bien. Il y a dans *Un Duello* des peintures pleines de verve de la société romaine. Un Veuillot, appliqué à une tâche pareille, eût fait alterner les malédictions et la satire amère. Moins puissant par le génie, mais supérieur par l'éducation et le goût, M. Crispolti a choisi, pour son duel, ces armes courtoises : l'esprit, la malice, l'ironie. On le devine derrière les personnages de son roman, grondant sans aigreur ou souriant avec condescendance, amusé lui-même des portraits qu'il trace.

Quand l'unité du monde romain sera consommée (et cela, dit-on, ne tardera guère), on se reportera au roman de M. Crispolti comme à un tableau exact de cette société, au moment de la crise suprême. *Un Duello* expose avec lucidité et sans parti pris les rapports des *blancs* et des *noirs*, leurs travers et leurs ridicules. *Un Duello* abonde en traits saisissants, en traits qui ne s'inventent pas. M. Crispolti, par exemple, a sûrement vu et connu cette baronne du parti blanc, Piémontaise d'origine, dame d'honneur de la reine, qui, « en dépit du libéralisme affiché par devoir, divisait la révolution italienne en deux parties : ce qu'avaient fait les nobles et ce qu'avaient fait ceux qui ne l'étaient pas. Entre amis sûrs, comme on discutait un jour d'Aspromonte, elle jugea cet événement sans nulle hésitation. Il suffisait que le chevalier Pallavicino di Priola, lequel descendait des croisés, eût commandé le feu contre *monsu* Garibaldi... » Et M. Crispolti a dû entendre aussi ce discours du marquis Annibaldi s'accusant lui-même et ses amis du parti noir de n'avoir pas su élever la génération nouvelle : « Nous aurions dû comprendre que les temps étaient changés. Il fallait

habituer nos fils à lutter ouvertement pour nos principes et à vivre parmi des gens qui luttaient. Il ne fallait pas les retenir à la maison à ne rien faire, il ne fallait pas les laisser fréquenter des salons et des cercles où, sous prétexte de servir la bonne cause, ils ne faisaient que se divertir et encore se divertir à moitié. Sont-ils chrétiens ?... Non. Sont-ils mondains? Pas davantage. Ils ne sont ni chair, ni poisson. Et vous les en voyez tout honteux... »

* * *

Cette dernière citation semblerait prouver que M. Crispolti ne croit guère au relèvement chrétien de l'Italie par la jeunesse italienne. Un fait curieux, mentionné dans son discours sur Carducci, semble exprimer la même idée. C'était en 1883, à l'époque où l'influence du grand poète païen régnait encore sans conteste dans les écoles du royaume. Un jury ayant proposé comme sujet de dissertation : *Rome dans la pensée et le cœur des jeunes Italiens*, tous les concurrents, à l'exception *d'un ou deux*, glorifièrent à l'envi la Rome antique et passèrent dédaigneusement sous silence la Rome papale. Aujourd'hui, M. Carducci a cessé d'être le poète des écoliers, mais il a été remplacé dans l'admiration des jeunes gens par un écrivain que M. Crispolti n'estime pas davantage : M. Gabriel d'Annunzio. Sur cent élèves appelés à composer une dissertation italienne, quatre-vingts au moins, d'après le calcul de M. Crispolti, traiteraient aujourd'hui leur sujet dans un esprit « d'annunzien ». Or, si M. Carducci et M. d'Annunzio diffèrent sur nombre de points, un sentiment leur est commun, l'antichristianisme. Cette tiédeur des jeunes gens à l'endroit de la religion tradi-

tionnelle doit attrister et inquiéter M. Crispolti. Voit-il un remède au mal? Qu'augure-t-il de l'avenir du catholicisme dans son pays? J'ai entendu dire à un de ses amis qu'il devait élucider ces questions dans un ouvrage depuis longtemps caressé en rêve et dont le héros ne serait autre que le Pape idéal, restaurateur énergique de la Foi. Quel magnifique sujet et qu'il serait donc intéressant de connaître la tâche qu'un homme aussi versé que M. Crispolti dans la politique pontificale assigne au Souverain Pontife des temps nouveaux, au Pape des temps difficiles et décisifs!

Puisse M. Crispolti ne point trop tarder à publier ce livre!

1er juillet 1903.

XXII

LE NÉO-MACHIAVÉLISME

Capoue enseignait jadis la mollesse aux soldats d'Annibal, mais Florence conseille aujourd'hui aux âmes bien nées le courage et la violence. Tout raconte en ces lieux des histoires criminelles et sublimes. Droit du plus fort, victoire de la volonté, triomphe de l'égoïsme génial sur les faibles et vagues humanités, telle est la dure leçon dont les flots de l'Arno bercent celui qui s'oublie à rêver sur ses bords. Florence est la Sur-Ville, Florence est immoraliste, Florence reste marquée à l'empreinte de la Renaissance. Cette cité devait engendrer Machiavel et Machiavel ne pouvait naître qu'à Florence. Dans la page ci-dessous, et qui est de l'auteur du *Prince*, ne voit-on pas clairement où allaient les secrètes sympathies de ce Florentin de la bonne époque ?

Notre religion, écrit Machiavel, couronne plutôt les vertus humbles et contemplatives que les vertus actives. Elle place le bonheur suprême dans l'humilité, l'abjection, le mépris des choses humaines, et l'autre, au contraire la religion païenne faisait consister le souverain bien dans la grandeur d'âme, la force du corps et toutes les qualités qui rendent l'homme redoutable[1].

1. Cité par M. J. Bourdeau dans les *Maîtres de la Pensée contemporaine*. Etude sur Nietzsche. — Paris, Alcan, 1903.

Autrement dit : le paganisme romain était une religion pour hommes forts alors que le christianisme est une religion d'esclaves...

Il est dans l'ordre des choses, il est naturel que Machiavel trouve aujourd'hui, à Florence même, des disciples et des continuateurs. Les hommes, pendant tout le XIXe siècle, ont marché à pas de géants dans un sens opposé à l'idéal machiavélique. Leurs philosophes les plus écoutés ont maudit la guerre et détesté la violence. Caligula souhaitait que le peuple romain n'eût qu'une tête pour la trancher plus facilement : nos modernes pacifistes voudraient que le genre humain n'eût qu'un corps afin de pouvoir mieux l'étreindre. Peut-être même sont-ils allés trop vite dans cette voie généreuse, mais utopique. Et voici, leur prédication humanitaire a fini par provoquer, comme il fallait s'y attendre, une réaction irritée. Le *fauve blond* s'est réveillé dans l'homme et par une rencontre qui donnerait à croire que la logique n'est pas absolument étrangère aux choses de l'humanité c'est aux lieux mêmes où triompha l'esprit de la Renaissance que ce retour à l'idéal antique s'affirme aujourd'hui avec le plus d'éclat. Un groupe d'écrivains florentins mène depuis quelques années une brillante croisade anti-socialiste, anti-pacifique, anti-humanitaire. Jeunes encore, ces philosophes font campagne avec l'ardeur propre à leur âge. Il y a de la « littérature » dans leur attitude et du paradoxe dans leurs gestes ; mais il y a surtout du talent, beaucoup de talent dans leurs écrits. Ayant eu la bonne fortune, lors d'un récent passage à Florence, de demeurer assez longuement en leur société, je garde de leurs entretiens le meilleur souvenir. A parler franc, je n'étais point sans inquiétude. Je pensais rencontrer des *Jeunes France* fanfarons et truculents. Prêt à tout, je songeais qu'ils m'inviteraient sans doute à boire du punch bouil-

lant dans le crâne de leurs maîtresses assassinées... Mon trouble ne dura guère... Il y a dans le commerce des rédacteurs du *Regno* un agrément que l'âpreté de leur philosophie ne laissait pas prévoir.

Les néo-machiavélistes florentins — c'est moi qui les baptise ainsi d'un nom qui me paraît assez adéquat — disposent aujourd'hui de deux publications périodiques : le *Leonardo*, recueil essentiellement philosophique, et le *Regno*, revue qui s'intitule « politique, artistique et littéraire », j'ajouterai « polémique ». Les publicistes du *Regno*, en effet, ne mesurent pas leurs propos plus qu'il n'est nécessaire. MM. Corradini, Prezzolini, Papini et Borgese n'hésitent point à appeler un chat un chat et le pacifisme une « ânerie ». Voici d'ailleurs, brièvement résumée, la doctrine qu'ils s'efforcent de répandre :

Rien de plus radical, rien de plus simple ; à toutes les idées du jour, ces jeunes philosophes ont voué une haine mortelle. Alors qu'il est de bon goût aujourd'hui de se reconnaître une « âme de demain », ils se glorifient d'avoir conservé une « âme d'avant-hier ». Humanitarisme, pacifisme, cosmopolitisme, proclament les écrivains du *Regno*, ce sont là de grands mots vides, ce sont « *porole parolaje* », selon la pittoresque expression de M. Carlo Placci, un autre adepte et fort distingué du petit cénacle florentin. A ces principes funestes et dont le triomphe coïncide infailliblement avec l'énervement des courages et la décadence, le *Regno* oppose la religion de la force, l'individualisme en philosophie et le césarisme en politique. En regard du « pécorisme nazaréen », le *Regno* restaure, dans toute son insolence, l'idéal classique et romain. Natures ardentes et passionnées, les écrivains du *Regno* ont des haines furieuses et des amours solides. Parmi leurs adversaires accoutumés, on rencontre

sans étonnement le comte Léon Tolstoï. A la prédication corruptrice du prophète de Yasnaïa Poliana, M. Corradini ne se lasse pas d'opposer le bon exemple que la race anglo-saxonne reste seule aujourd'hui ou à peu près à donner au monde. Alors que les Latins décadents s'époumonnent à préconiser la paix universelle, les Anglo-Saxons, pleins de vie et de force, goûtent pleinement la joie que procure la lutte. Quelle beauté singulière dans les discours impérialistes de M. Chamberlain et du Président Roosevelt ! Dans notre fade époque, ces deux grands hommes sont comme deux petits grains de sel. Quand le président de l'Union nord-américaine déclare aux impérialistes de New-York : « Je voudrais vous prêcher non pas la doctrine de l'ignoble tranquillité, mais la doctrine de la vie intense, de la vie de peine et d'effort, de travail et de lutte », il n'y a pas moins de joie dans les bureaux du *Regno* que dans les cercles « républicains » du nouveau monde.

En matière de politique italienne, les principes philosophiques du *Regno* se traduisent par un nationalisme intransigeant et parfois un peu puéril. Les néo-machiavélistes florentins sont irredentistes, impérialistes et expansionnistes. Ils ont voué au socialisme une exécration profonde qui n'est dépassée que par la pitié méprisante dont ils accablent le bourgeois. Au lieu d'accepter la guerre avec la démagogie sur le terrain de la « lutte de classe », au lieu de répondre aux menaces par des menaces, aux grèves par des *lock-out*, la bourgeoisie a toujours cédé et toujours reculé. L'esprit humanitaire, en somme, a gangrené la nation italienne jusqu'aux moelles. A ces tendances délétères, les néo-machiavélistes ont déclaré une guerre sans merci.

En matière de littérature, les écrivains du *Regno*,

tout en se défendant de fonder une école, cherchent à provoquer le réveil des « saines lois éternelles de l'art qui caractérisent la race italienne ». Autrement dit, ils sont pour un retour au classicisme. La formule néo-classique des adeptes du *Regno* a produit déjà quelques œuvres remarquables, entre autre le drame de M. Corradini intitulé *Giulio Cesare*. Il faut attribuer au même mouvement les ouvrages d'esthétique de M. Mario Morasso. La partie purement théorique de son *Impérialisme artistique* me paraît assez peu solide ; mais la nouveauté des points de vue qui s'y trouvent exposés, la verve de l'auteur, sa brillante dialectique justifient l'excellent accueil fait à cet ouvrage[1]. En somme, et c'est sur cette observation que nous voudrions terminer, le savoir, la personnalité et le talent sont ce qui manque le moins aux collaborateurs du *Regno*. Le temps aidant, ce qu'il y a de violemment paradoxal dans leurs dogmes s'atténuera. Ils en viendront à une conception moins féroce de l'humanité et de la vie.

Comprenant qu'on ne remonte pas un flot pareil à celui qui entraîne aujourd'hui l'humanité vers la démocratie, ils se borneront à seconder les efforts des philosophes et des politiques qui cherchent à le modérer, à le canaliser, à l'assagir. Maudire la veulerie des bourgeois, c'est bien. Assister ceux d'entre eux qui, tout en faisant à l'esprit moderne les sacrifices nécessaires, cherchent à préserver la civilisation du naufrage où le socialisme menace de l'engloutir, c'est mieux encore. César Borgia lui-même, revenant au monde aujourd'hui, composerait avec le suffrage universel et fonderait des universités populaires

14 décembre 1904.

1. Voir plus loin, pp. 341 et suiv., l'étude consacrée à M. Mario Morasso.

XXIII

UN SOCIOLOGUE DE L'ITALIE NOUVELLE

M. GUGLIELMO FERRERO

Stendhal qui aima l'Italie jusqu'à exiger qu'on gravât sur sa tombe : « *Arrigo Beyle*, *Milanese* », éprouverait une vive déception à revoir aujourd'hui son pays de prédilection. Elle est moins pittoresque, elle est moins *romantique*, l'Italie d'aujourd'hui. Devenue libre et une après un patient et noble effort, elle a cherché, sans y réussir du premier coup, à s'accommoder aux conditions nouvelles qui lui étaient faites. Elle a tâtonné. Elle a commis des fautes. N'insistons pas sur ses erreurs : elle les a durement expiées. Revenue de la politique d'aventures, l'Italie semble, pour l'instant, s'appliquer surtout à une œuvre de rénovation intérieure ; elle vise moins à s'agrandir qu'à s'enrichir et à s'instruire. Elle devient industrielle et commerçante. Il n'est rien au monde de moins stendhalien.

Ces tendances de l'Italie nouvelle, l'œuvre d'un jeune sociologue, M. Guglielmo Ferrero, les reflète assez exactement. M. Ferrero est né en 1871, — c'est dire qu'il appartient à la génération entrée d'hier seulement dans la vie littéraire et sociale. Ses ouvrages, qui ont eu un grand retentissement en Italie, méritent d'être connus pour deux raisons : pour les aperçus ingénieux et hardis qu'on y rencontre, d'abord ; puis, comme nous

disions, pour les aspirations qu'ils révèlent chez une partie de la jeunesse italienne.

*
* *

Frais émoulu de l'Université, tout imprégné encore de la doctrine de M. Lombroso, son maître, M. Ferrero, âgé de vingt-cinq ans à peine, se mit à parcourir l'Europe. Il visita la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la Russie, les pays scandinaves. L'éducation cosmopolite qui est celle de tout Italien cultivé et qui avait été départie à M. Ferrero le préparait à voyager avec profit. Et, de fait, les observations consignées et commentées par le jeune touriste dans *L'Europa Giovane*[1], prouvent une intelligence singulièrement éveillée, une remarquable absence de tout préjugé national. Faut-il attribuer au fait que l'Italie n'a été pendant longtemps qu'une « expression géographique » la souplesse d'esprit de l'Italien, son adresse à sortir de lui-même ? Je ne sais trop. Toujours est-il que ce voyage circulaire en Europe détermina les idées que M. Ferrero s'est appliqué depuis lors à répandre en Italie. Ne nous y trompons pas, en effet. La sociologie, pour M. Ferrero, se confond presque avec la politique. S'il cherche à démêler les lois confuses qui président à l'évolution des sociétés contemporaines, ce n'est pas pour l'unique plaisir de les connaître, mais pour déterminer avant tout ce que l'Italie ferait bien de leur emprunter. A considérer de la sorte, à vol d'oiseau, les sociétés européennes en travail, le fait principal qui s'impose, c'est, d'après M. Ferrero, la décadence des sociétés latines, ayant

1. *L'Europa Giovane*. Studi et viaggi nei paesi del Nord. Milan. chez Treves. Cinquième mille, 1897.

pour corollaire l'ascension des sociétés germaniques (allemande et anglo-saxonne).

Cette observation n'est pas neuve. Elle n'en est pas moins fondée. Evidemment, l'Italie, l'Espagne et la France même ont cessé de commander au monde. Y a-t-il à leur amoindrissement parallèle une raison identique? M. Ferrero répond affirmativement. Et voici, d'après lui, la cause de ce phénomène :

Les nations latines s'affaiblissent parce qu'elles vivent sur une conception aujourd'hui dépassée de la vie humaine. Elles sont de tempérament césarien, de civilisation guerrière. Au sein des sociétés française, italienne et espagnole, l'individu continue de vivre comme si les grands sacrifices, en certaines occasions critiques, étaient la chose essentielle. A la vie quotidienne le Latin ne porte, en revanche, qu'un intérêt médiocre. Il saura mourir sur une barricade avec un beau geste, charger héroïquement un ennemi supérieur en nombre; mais il boudera aux besognes sans gloire et, dans le train ordinaire de la vie, se montrera incapable d'un effort méthodique et soutenu.

Or, c'est de besognes sans gloire qu'est tissée la vie contemporaine. D'essentiellement guerrière, la civilisation est devenue essentiellement pacifique, commerciale, industrielle. La richesse des peuples ne s'acquiert plus en des expéditions belliqueuses, elle se fonde désormais sur la capacité de production des individus. M. Ferrero ne cite pas Saint-Simon : ses théories sur l'industrialisme n'en accusent pas moins une étroite parenté avec la doctrine de ce philosophe. Le saint-simonisme est né en France, mais c'est en Angleterre et en Allemagne que M. Ferrero aperçoit les véritables sociétés « industrialistes ». Est-on fondé à assigner à l'Angleterre ce poste d'honneur? Cette grande nation qui n'en est pas moins, après tout, une nation de proie, a-t-elle vraiment mis en pra-

tique, plus que toute autre, l'Evangile social nouveau, selon lequel le bonheur consiste à créer et non point à s'emparer par la violence du travail d'autrui ? J'hésite à le croire. Quelque opinion qu'on ait sur la Révolution française, c'est bien plutôt à elle, me semble-t-il, à elle surtout, qu'il faut faire remonter l'origine des dogmes nouveaux. Ces principes pacifiques, ils sont à la base de toute la littérature officielle de la Révolution, ils sont implicitement contenus dans le titre de la Déclaration des droits de l'homme que M. Ferrero *ne mentionne même pas*. Quoiqu'il en dise — ou quoi qu'il n'en dise pas — la France a eu sa part — et une grande part — dans l'élaboration de l'idéal millénaire de ce temps.

A cette méconnaissance ne faudrait-il pas assigner une cause politique ? Pour peu crispinien qu'il ait été, M. Ferrero ne continuerait-il pas de voir la France à travers l'atmosphère hostile créée par les intrigues de l'homme d'État sicilien ? La France, d'après l'auteur de *L'Europa Giovane*, en serait restée à Napoléon Ier ou à Napoléon III. L'âme de la nation serait demeurée monarchique et césarienne. Est-il bien nécessaire de faire toucher du doigt tout ce qu'il y a de superficiel dans ce jugement ?

Pénétrons plus avant dans le système de M. Ferrero. Voyons-le justifiant sa thèse « que les sociétés germaniques représentent le triomphe du travail créateur ». Tandis que M. Ferrero apercevait le véritable esprit des sociétés latines césariennes dans la forme de leur gouvernement, dans les procédés de leurs administrations officielles, c'est sur l'observation des partis d'opposition au sein des sociétés germaniques qu'il se fonde pour attribuer à celles-ci l'honneur d'inaugurer la civilisation des temps nouveaux. M. Ferrero étudie et loue fort l'organisation des socialistes anglais et

allemands. Ses sympathies pour la cause révolutionnaire sont très apparentes.

Et ici apparaît une contradiction étrange dans son système. Qu'est-ce donc qu'il admire si fort dans le collectivisme germanique sinon justement les tendances qu'il flétrissait au sein des nations latines sous le nom de césarisme? Enregistrons les éloges de M. Ferrero. Notons les termes dont il se sert : « Le socialisme allemand est comparable à une église », « le socialisme allemand est une administration modèle. » Mais n'est-ce pas cela même que M. Ferrero reprochait tout à l'heure aux gouvernements latins : leur structure administrative, leur esprit bureaucratique? Pourquoi donc admirer en Angleterre et en Allemagne ce qu'on réprouve en Italie et en France?

Esprit théorique et systématique, M. Ferrero devait forcément se demander à quoi tient cette supériorité des races germaniques, puisque supériorité il y a, d'où viennent ces qualités qu'il leur reconnaît : un sentiment du devoir plus profond, plus d'idéalisme, une plus grande aptitude au travail régulier. L'explication de M. Ferrero remonte très haut et ouvre un vaste champ à la réflexion. M. Ferrero, ne l'oublions pas, a été initié aux études sociologiques par M. Lombroso. Comme elle est « lombrosienne », la cause qui détermine, selon lui, la supériorité des Allemands et des Anglais! Cette cause est toute physiologique. Elle consiste dans le fait que les individus de race germanique arrivent à la puberté plus tard que les Latins et dans cet autre fait, que leurs penchants sexuels sont moins développés. Entre quinze et vingt-cinq ans, l'Italien, l'Espagnol et le Français sont trop préoccupés de la femme pour entreprendre un labeur suivi. L'amour et le plaisir, voilà l'âme de la vie au point de vue latin. L'or, voilà le but des désirs germaniques. Le Latin, par dessus

tout, aspire à être aimé. Le Germain vise à être riche.

Il n'y a de nouveau dans la thèse de M. Ferrero que la forme dont il l'a revêtue. Il a traduit dans un langage scientifique une opinion fort ancienne, chère aux penseurs allemands et anglais. Voici longtemps qu'ils vont répétant que leur prospérité matérielle croissante n'est que la conséquence de leurs vertus bien connues, ô bien connues! J'aurais beaucoup d'objections à présenter à M. Ferrero. Je me bornerai à celle-ci : « Comment se fait-il — alors que les conditions physiologiques des peuples latins ont toujours été les mêmes — que leurs destinées historiques aient varié? L'Espagne, l'Italie, la France ont été jadis aussi puissantes que l'Angleterre et l'Allemagne d'aujourd'hui. Pourtant les jeunes gens y devenaient pubères au même âge. Je vais plus loin et je me demande s'il n'y aurait pas lieu de considérer dans le phénomène où M. Ferrero aperçoit une cause d'infériorité un avantage précieux, tout au contraire. On ne s'occupait guère de sociologie aux XVIe et XVIIe siècles. Du moins n'était-ce pas là une « science » catalogguée et classée; mais je suppose à cette époque un voyageur anglais ou allemand ayant le goût de ces problèmes, moins puritain, mais plus clairvoyant que ses compatriotes et qui — au cours de ses promenades dans Rome sous Léon X ou à Versailles sous Louis XIV — aurait cherché à découvrir la cause de la civilisation romaine et de la puissance française, si supérieures à celles de son pays. Est-il absurde d'admettre qu'il aurait eu la même idée que M. Ferrero? Et ne le voyez-vous pas développant doctement ce thème : « Les peuples héritiers de Rome sont plus cultivés et plus puissants que nous pour cette raison que les hommes y arrivent plus tôt à la puberté? L'individu s'y trouve en pleine

possession de ses facultés intellectuelles à un âge où chez nous il n'est encore qu'un enfant. Le temps utile de sa vie est prolongé d'autant. » Hypothèse pour hypothèse, celle-là en vaut bien une autre.

L'Europa Giovane n'avait pas encore paru — l'auteur en corrigeait les épreuves — quand une série de conférences sur le militarisme faites par M. Ferrero à Milan, sous les auspices de l'*Union lombarde pour la paix*, entre le 7 février et le 11 avril 1897, rendirent son nom célèbre du jour au lendemain dans toute l'Italie. L'apparition en librairie de *L'Europa Giovane* accrut encore sur ces entrefaites et confirma son succès d'orateur. Pendant six mois on discuta âprement, passionnément les doctrines du jeune sociologue.

C'est de doctrines, en effet, qu'il s'agit dans *Le Militarisme*[1] comme dans *L'Europa Giovane*. Pour juger, d'ailleurs, sainement des deux premiers ouvrages de M. Ferrero, il faut se rappeler la situation politique de l'Italie au moment où ils furent conçus. Pour bien comprendre, en particulier, *Le Militarisme*, il faut garder en mémoire que ces conférences furent prononcées au lendemain du désastre d'Adoua, alors que l'Italie venait de secouer avec colère le joug crispinien, lasse d'une politique qui l'avait entraînée à une défaite humiliante.

« Une démonstration », c'est ainsi que M. Ferrero définit son entreprise. Et sa thèse principale n'est guère que le développement de l'idée fondamentale de *L'Europa Giovane* : « Que la civilisation nouvelle, fille du XIXe siècle, est essentiellement pacifique, et que l'hégémonie des peuples germaniques va de pair avec le triomphe des principes nouveaux. » Dans *L'Europa*

1. *Il Militarismo* (Dieci conferenze). Milan, chez Treves. Deuxième mille, 1898.

Giorane, M. Ferrero basait cette opinion sur ses notes de voyage. C'est maintenant sur l'histoire comparée des diverses nations qu'il la fonde. Par ces deux routes différentes, M. Ferrero atteint le même but. Le second de ses ouvrages renforce les conclusions du premier.

On devine les applaudissements que devaient soulever chez ses pacifiques auditeurs les tableaux affreux qu'il trace de la guerre. Mais combien ces peintures sont peu « historiques » ! Mais quel parti pris dans la confusion artificielle établie par M. Ferrero, tout le long des siècles, entre la cause de la guerre et celle des « aristocraties oisives et privilégiées » ! De quelle injustice il fait preuve en attribuant aux sociétés militaires tous les vices et toutes les bassesses, du mépris de la femme à l'horreur du savon ! Le portrait-type de l'homme de guerre tracé par M. Ferrero ne me paraît pas plus *objectif*. Son Napoléon n'est qu'une caricature effroyable, et je m'étonne qu'après tantôt un siècle écoulé, les Italiens n'aient pas encore pardonné à Bonaparte. Les Allemands, qui souffrirent pourtant bien plus de l'hégémonie napoléonienne, ont rendu justice au génie de leur vainqueur. Il est indigne de M. Ferrero de n'avoir pas « compris » Napoléon. Un trait unique montrera à quel entraînement irréfléchi il a cédé : que penser de cette thèse, « qu'Attila et Napoléon voulaient tous deux des serviteurs, non des conseillers ? » En ce qui concerne Napoléon, cette affirmation n'est-elle pas contredite par cent témoignages ? Tous ceux qui approchèrent l'Empereur n'ont-ils pas au contraire insisté sur la façon dont Napoléon savait écouter, sur l'instinct merveilleux qui lui faisait découvrir les individus le plus propres à le renseigner sur tel point précis qu'il désirait connaître ? N'est-il pas également téméraire d'avancer qu'au milieu de la vie guerrière qu'il mena, Napoléon perdit « cette capacité de la création pacifique

par l'effort continu qui seul produit les choses durables? » Quoiqu'on pense des institutions napoléoniennes, peut-on nier leur vitalité et contester qu'elles furent chose durable entre toutes? Dans les rouages administratifs de la France actuelle, ne continue-t-on pas d'apercevoir la marque du génie de Napoléon?

La deuxième partie de la thèse de M. Ferrero ne me paraît pas moins spécieuse. Si l'on est fondé à soutenir que les nations germaniques sont plus industrielles et commerçantes que les nations latines, il n'en résulte pas forcément qu'elles répugnent aux entreprises belliqueuses. Tel est pourtant l'avis de M. Ferrero. Il entend démontrer que la France est le pays par excellence du militarisme et que c'est une légende accréditée par les Latins qui montre le « caporalisme » sévissant surtout en Allemagne. M. Ferrero a longuement séjourné sur les rives de la Sprée; mais je me demande s'il n'a pas fréquenté trop les bibliothèques publiques et les salons des professeurs au détriment des milieux moins intellectuels, de la rue hérissée de casques et des places d'armes où l'on instruit les recrues.

C'est la seule façon d'expliquer qu'un observateur si avisé se divertisse à soutenir un pareil paradoxe. Mais l'esprit militaire, c'est l'esprit allemand lui-même, c'est surtout l'esprit prussien dont est pénétré le nouvel empire ! Sitôt franchi le Rhin, c'est la première impression nette qu'éprouve le touriste. Il admire du trottoir un pignon agréable ou une tourelle d'angle curieuse. Et soudain, le coup de coude autoritaire d'un officier indigné de ce qu'un civil ose encombrer sa route lui rappelle brusquement qu'il se trouve dans un pays où le soldat fait la loi. A mesure qu'il pénétrera plus avant dans la société allemande, cette impression deviendra plus forte et plus pénible. Elle se précisera à voir défiler les « calicots » endimanchés,

sanglés dans leur veston de confection comme dans une tunique d'officier, à fréquenter les *corps* d'étudiants allemands avec leurs statuts plus stricts que le règlement militaire, à voir les duels de ces jeunes « intellectuels », nobles et bourgeois, ces duels brutaux et sanglants, héritage d'une tradition qui n'a rien de pacifique. Une « tradition pacifique », l'histoire de la monarchie prussienne! Mais qu'a donc fait la maison de Brandebourg depuis la guerre de Trente Ans sinon s'exercer patiemment à devenir forte afin de conquérir sa place au soleil par la force? « Soldatesque et chrétien », c'est ainsi que Henri Heine définissait le Prussien et j'attends, pour accepter une autre formule, que M. Ferrero ait apporté en faveur de celle qu'il propose des témoignages plus solides.

L'esprit pacifique des Anglo-Saxons ne me paraît pas établi d'une manière plus certaine que celui des Allemands. M. Ferrero a publié *Le Militarisme* en 1897. Combien le tableau idyllique qu'il trace de la société anglaise semble déjà vieilli! Que penser de ceci : « L'Angleterre devient chaque jour plus pacifique parce qu'aucun groupe social n'y a plus d'intérêt à la guerre? » et de ceci : « Les diplomates anglais, dans leurs négociations, n'outre-passent jamais les limites au delà desquelles leurs prétentions courraient risque de n'être pas agréées? » N'est-il pas assez piquant — mais plus affligeant encore — d'avoir à constater que c'est précisément la tactique contraire, observée par M. Chamberlain, qui a suscité la guerre du Transvaal? Non, les peuples germaniques ne désarmeront pas les premiers. Ils ont pour cela une trop haute idée de leur force. Depuis la publication du *Militarisme*, l'impérialisme — ce césarisme des nations marchandes — s'est développé, portant un coup mortel aux illusions de ceux qui pensaient comme M. Ferrero. Avant

l'Angleterre, l'Allemagne déjà avait paru à certains idéalistes un peu naïfs appelée à inaugurer l'ère de la paix et de la justice universelles. Il fallut la guerre de 1870 et ses conséquences pour dissiper leur rêve. Aujourd'hui, l'Angleterre est en train de causer à ses admirateurs internationaux une déception identique. Elle n'est plus sous M. Chamberlain ce qu'elle était sous Gladstone. L'hégémonie anglo-saxonne inaugure peut-être un âge où les guerres changeront de nature, où de surtout politiques qu'elles étaient autrefois elles deviendront surtout économiques, d'intereuropéennes intercontinentales ; mais c'est, je le crains, sacrifier à une erreur d'optique redoutable que de croire à leur disparition prochaine...

*
* *

Pendant longtemps, M. Ferrero a rêvé d'écrire un grand ouvrage sur la justice et les progrès de l'idée de justice à travers les siècles. Cet ouvrage n'a pas paru et ne paraîtra peut-être jamais. Mais les recherches préparatoires auxquelles il contraignit M. Ferrero l'orientèrent vers un genre d'études historiques assez différent de celui où il s'était complu jusqu'alors et où il a retrouvé le succès, fidèle compagnon de sa vie. Il entreprit de retracer la *Grandeur et la Décadence de l'Empire romain*[1].

En même temps que je faisais connaissance de l'ouvrage de M. Ferrero, j'ai relu le volume de Montesquieu qui porte un titre identique. Et, comme on pense bien, j'ai été frappé surtout par les différences qu'ils accusent. Méthode, plan et style, ces deux ouvrages

1. *Grandezza e Decadenza di Roma*, vol. I : La Conquista dell' Impero. Deuxième mille. Milan, chez Treves, 1902 ; vol. II. Giulio Cesare. Quatrième mille, Milan, Treves, 1902.

n'ont rien de commun. L'art d'écrire l'histoire s'est transformé au XIXe siècle. Comme on pouvait s'y attendre, M. Ferrero, historien, reste avant tout sociologue et c'est la lente transformation de la société romaine qu'il s'applique à faire comprendre. Mieux avisé que dans son réquisitoire contre la guerre où il attribuait aux individus une influence excessive, M. Ferrero, dans *Grandeur et Décadence*, conçoit l'histoire comme « l'œuvre des infiniment petits ». Il réduit les grands hommes à la portion congrue ; le plus souvent ils jouèrent un rôle inconscient et ne prévoyaient pas les conséquences de leurs actes. En revanche, M. Ferrero nous montre à l'œuvre les marchands, les affranchis, les esclaves. Il retrace leur rôle capital dans la transformation de l'antique société romaine, agricole et guerrière, en société mercantile et démocratique. Nous pénétrons sur ses pas dans les ateliers où des affranchis initient les Romains aux industries de luxe, déjà florissantes en Orient ; nous parcourons avec lui la campagne où des esclaves d'Asie plantent des arbres nouveaux et améliorent, grâce à des procédés connus d'eux seuls, la culture de la vigne et de l'olivier.

De cet ouvrage magistral, véritable monument qui fait honneur à l'école positive italienne dont il reflète les tendances dans ce qu'elles ont de meilleur, deux tomes ont déjà paru, *La Conquête de l'empire* et *Jules César*. Quand il sera complet, il y aura lieu de consacrer à M. Ferrero une étude nouvelle et d'analyser l'évolution qu'il a subie depuis l'époque où il écrivait *La jeune Europe* et *Le Militarisme*. D'un esprit si actif, si intelligent, si curieux, on peut attendre toute sorte de transformations logiques et progressives. La maturité de M. Ferrero promet au XXe siècle italien un historien de grand style.

31 janvier 1903.

XXIV

JEUNES ESTHÉTICIENS

MM. B. CROCE, A. CONTI ET M. MORASSO

A voir aujourd'hui dans les villes d'Italie tant de Victor-Emmanuels et de Garibaldis en pierre dresser à l'envi leurs lourdes silhouettes, le touriste en est tenté de conclure à une perversion regrettable du goût italien. Qu'il se garde, toutefois, de juger et de condamner sur des apparences! Le sens du beau sommeille seulement chez nos voisins. En pourrait-il, d'ailleurs, être autrement au sein d'un peuple qui donna le jour à tant de chefs-d'œuvre, dans un pays où la grandeur est une tradition nationale comme la grâce est un apanage français?

C'est le divin privilège de l'art que ses résultats demeurent acquis pour une longue suite de temps. Un bas-relief, un poème, une symphonie, émeuvent après cent ans écoulés comme au jour de leur naissance. D'innombrables multitudes jouissent de ce bienfait à travers les siècles et la possession de ces trésors accumulés forme une sorte de compensation à la stérilité des époques de décadence. L'artiste se faisant plus rare et moins génial, le philosophe apparaît. Il énonce des théories, il compose des systèmes. Et ces vues à longue portée, ces discussions alternées, ces déductions et ces hypothèses sont la rosée dont se féconde

le terrain toujours plein de promesses des énergies nationales.

L'Italie traverse aujourd'hui une accalmie de ce genre. Les hommes de génie y sont rares, comme partout ailleurs. Échelonnés sur tous les chemins de la pensée et de l'art, hésitants et inquiets, exposés aux influences les plus diverses, les jeunes talents tâtonnent et se cherchent. Dans ces conditions, les esthéticiens devaient entrer en scène et dire leur mot. Et c'est ce qui n'a point manqué de se produire.

L'école esthétique italienne s'enorgueillit d'un passé brillant. C'est en Italie qu'a été formulée la poétique de la *Renaissance*. L'Italie a donné aussi le jour à Vico, que d'excellents esprits, en dehors même de sa patrie, tiennent pour le fondateur de l'esthétique moderne. Rejetée au second plan par l'école allemande, par Kant et Hegel, Schopenhauer et Schleiermacher, l'Italie prend de nouveau un rang honorable avec Francesco De Sanctis, l'auteur de cette œuvre monumentale : l'*Histoire de la littérature italienne*. C'est à De Sanctis que se rattachent, d'ailleurs, les trois jeunes esthéticiens, originaux entre tous leurs compatriotes, que nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre. Tous trois sont franchement idéalistes. Tous trois, à des degrés et à des titres divers, réagissent contre le matérialisme qui sévit quelque temps dans le domaine esthétique. Très différents entre eux, ils se ressemblent en ce qu'ils portent à la beauté un amour égal et que leurs œuvres à tous trois ne peuvent que contribuer à replacer l'art au poste élevé qui lui revient de droit et d'où une pseudo-science barbare l'avait délogé.

I

M. BENEDETTO CROCE

Bien que M. Croce appartienne moins à la littérature qu'à la science, il lui faut attribuer, de toute nécessité, une place d'honneur dans un essai consacré à l'esthétique contemporaine en Italie. L'œuvre principale de M. Croce, *l'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*[1], a fait grand bruit dans le monde savant. Historien, philosophe, critique littéraire et critique d'art, M. Croce qui est d'une vivacité intellectuelle toute napolitaine avait publié déjà, antérieurement à son dernier ouvrage, de fort beaux travaux, mais conçus dans un esprit essentiellement négatif. Dans son *Esthétique*, c'est un système positif qu'il expose. Il continue, du reste, d'y montrer quelque goût pour la polémique. Napolitain de race, M. Croce distribue chemin faisant des nasardes retentissantes à ses adversaires et son amour du paradoxe reste un caractère de son talent. Mais quelle clarté dans les idées! Quelle limpidité de style! Sous la plume de l'auteur, qui semble se jouer, les aperçus féconds et nouveaux se pressent. *L'Esthétique* est un de ces ouvrages qui montrent à quel point les jeunes gens ont travaillé en Italie dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Voici que le bon grain a levé et que le blé se dore pour la moisson.

M. Croce continue la tradition esthétique napolitaine illustrée par Jean-Baptiste Vico, déjà cité, l'auteur de cette *Scienza nuova* (1725), qui marque une date dans l'histoire de la philosophie universelle.

1. *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale.* Milan, Sandron, éditeur, 1902.

Tout en reconnaissant ce que la science esthétique contemporaine doit à la philosophie allemande, M. Croce regrette que les Italiens se soient mis avec tant d'ardeur à la remorque des penseurs germaniques et il commence par renouer lui-même avec la tradition nationale. M. Croce estime qu'il y a lieu de concevoir de nouveau l'esthétique comme faisait Vico, soit comme la logique de l'imagination ou de l'intuition. Vico, en effet, a démontré le premier l'autonomie de la fantaisie parmi les autres activités de l'esprit et l'intime connexion du langage et de la poésie ou, pour parler d'une façon plus générale, du langage et de l'art. Ces deux observations fondamentales servent de base à tout l'édifice philosophique élevé par M. Croce. Et ici déjà apparaît ce qui en constitue l'originalité ; en attribuant à l'esthétique non plus seulement, selon le « préjugé » courant, l'étude du beau dans l'art, mais encore l'étude du langage ou de l'expression des images intérieures, M. Croce élargit singulièrement le domaine de cette science.

L'art, d'après M. Croce, est chose d'intuition et non de logique. Et l'intuition, ainsi qu'il résulte de récentes expériences psychologiques, est l'activité primordiale de l'esprit. La perception de ce qui est et l'imagination de ce qui est possible méritent également le nom d'intuition. De sorte que toute œuvre d'art est une intuition. Mais l'œuvre d'art est autre chose encore. « Elle est en même temps expression, écrit M. Croce. Ce qui ne s'objective pas dans une expression n'est pas intuition ou représentation, mais sensation. L'esprit n'a d'intuition qu'en tant qu'il crée, qu'il forme et qu'il exprime. A séparer l'intuition de l'expression, on n'arrive jamais à les réunir. »

Cette identité de l'intuition et de l'expression, M. Croce la prouve assez ingénieusement par la lumière

qui se fait dans notre esprit quand nous formulons à nous-mêmes nos impressions et nos sentiments. Par l'intermédiaire de la parole, impressions et sentiments passent alors des mystérieuses et sombres régions de l'âme à la clarté de l'esprit contemplateur. Il est impossible de distinguer dans ce processus ce qui est le fait de l'intuition et ce qui est le fait de l'expression. Elles se produisent simultanément parce qu'en réalité elles ne sont pas deux choses, mais une seule. Tout au plus pourrait-on comparer l'intuition et l'expression à l'envers et à l'endroit d'une médaille.

On entend dire souvent qu'un tel est un grand poète, mais qu'il est incapable d'exprimer ce qu'il ressent; que tel autre, peintre médiocre, a pourtant une vision personnelle et neuve de la nature, mais qu'il ne sait pas rendre ce qu'il voit. Ce sont là autant d'erreurs. Si M. X..., qui se croit poète, avait vraiment les grandes idées qu'il prétend, les mots et les images pour les exprimer couleraient de source. Il en est de même en matière de beaux-arts. La vision du peintre ne diffère pas essentiellement de la vision de l'homme qui n'est pas peintre. Le peintre est tel en ceci seulement qu'il voit pleinement ce que le commun des mortels se borne à entrevoir. Michel-Ange disait justement que l'on peint avec le cerveau d'abord, avec les mains ensuite. Virtuellement, nous sommes tous artistes. Entre Victor Hugo et l'homme du commun il n'est qu'une différence quantitative. Les uns sont des poètes chétifs et qui s'ignorent, les autres sont de grands poètes conscients de leur génie, mais tout le monde a été poète à un moment quelconque de sa vie.

En concevant l'art de cette manière, M. Croce ne croit point du tout lui faire injure. L'art est une chose sérieuse entre toutes. Le beau est la première forme du vrai. Apercevoir dans l'art un divertissement, c'est com-

mettre un sacrilège et c'est méconnaître le rôle important qu'il a joué et qu'il joue encore au profit de la civilisation.

Varié dans ses moyens d'expression, l'art est un en soi-même. Toutes les formes qu'il lui arrive de revêtir dérivent d'une activité esthétique homogène. Les subtiles démarcations établies par Lessing entre un art et un autre, ces prétendues limites qu'il dénonce entre la poésie, la peinture, la sculpture, ne répondent à rien de fixe. Dans sa rigueur synthétique, M. Croce va jusqu'à nier absolument l'existence des genres. Il n'admet aucune différence entre un roman, une sonate, un tableau de bataille. Établir entre ces œuvres diverses des distinctions, c'est méconnaître l'utilité de l'activité intuitive en matière d'art. Et cette fois, sans doute, M. Croce va trop loin. On est parfaitement autorisé, pour les besoins de la classification, à distinguer entre la poésie, la musique et la peinture. Il est même légitime d'établir au sein d'un même art ces subdivisions nouvelles, les *genres*. La croyance aux genres est une de ces « erreurs » que M. Croce dénonce impitoyablement. Ses objections à l'entreprise systématique de M. Brunetière introduisant dans l'histoire littéraire le principe de l'évolution des genres sont fort curieuses, sinon convaincantes. Pour M. Croce, l'historien d'art doit considérer les œuvres isolément, comme formant un tout en soi. On ne saurait les ranger sous des rubriques générales. Les faits expressifs sont autant d'individus. Et jamais deux individus n'ont été parfaitement semblables.

La nature quelque peu ardue des problèmes étudiés par M. Croce nous interdit de le suivre plus longtemps dans une revue qui n'est pas spécialement consacrée aux questions philosophiques[1]. Du moins avons-nous

1. Cette étude a été publiée dans la *Renaissance latine*.

cherché à montrer les mérites de son ouvrage et avons-nous tenté d'en dégager les lignes essentielles. Il marque une date dans la littérature philosophique italienne de ce temps.

II

M. ANGELO CONTI

M. Croce évoque l'image d'un bénédictin plein de doctrine. M. Conti fait songer à un apôtre possédé du feu sacré. M. Croce parle de l'art en savant, en logicien. M. Conti l'invoque dans une prose poétique qui a toute la ferveur d'un hymne. Il y a de la fantaisie et un juvénile enthousiasme dans les cantiques de M. Conti, de la rhétorique aussi, beaucoup de rhétorique au service d'une savante ingénuité.

Alors que M. Croce se proclame adepte fervent de la méthode historique et philologique, M. Conti l'accable de malédictions. Les pages où sont énumérés les torts de cette discipline nouvelle forment la partie la plus originale des deux écrits de ce philosophe, de son ouvrage sur *Giorgione* comme de son traité intitulé *La Beata Riva*[1].

M. Conti part en guerre contre toutes les variétés de la critique moderne, il tourne en dérision tous les efforts qu'elle tente depuis cent ans en vue de prendre rang parmi les sciences. Qu'elle cherche, comme avec Sainte-Beuve, à expliquer les grands hommes par leur biographie ; qu'elle interprète une œuvre par la race de l'auteur, le milieu où il vécut et le moment où il

1. *La Beata Riva. Trattato dell'oblio*, Milan, Fratelli Treves, 1900.

produisit, comme fit Taine ; qu'elle voie dans le génie une névrose, comme MM. Lombroso et Nordau, elle fait éternellement fausse route et ses efforts sont toujours vains. La différence est capitale entre l'âme d'un artiste et son œuvre. L'artiste est un homme semblable aux autres. C'est son art qui le différencie de la multitude. Il est purement absurde d'établir un rapport entre sa vie et ses ouvrages.

M. Conti accuse la critique historique d'oublier la chose essentielle en art qui est l'émotion ressentie en présence du Beau. Énumérer les influences subies par les auteurs, observer ce qu'ils tiennent de celui-ci et de celui-là, déterminer l'action qu'ils exercèrent eux-mêmes par la suite, c'est s'appliquer à une besogne oiseuse. L'artiste ne doit rien qu'à la nature. L'homme de génie est un livre précieux tiré à un exemplaire unique.

Quelque éloquence que M. Conti mette à son réquisitoire, il ne prouve rien, convenons-en, contre la méthode historique et la critique à tendances scientifiques. Ses railleries n'empêchent point que les Sainte-Beuve, les Taine et les Brunetière n'aient apporté au monde des idées nouvelles et en tous cas fécondes dont nous leur devons de la reconnaissance. M. Conti lui-même est-il bien assuré de ne rien tenir de ces esprits qu'il affecte de mépriser ? Il entend que l'on considère l'œuvre d'art comme une fleur spontanée de l'esprit, indépendante des temps et des lieux où elle s'est épanouie. Mais n'est-ce pas, dans un grand nombre de cas, s'exposer à n'y rien comprendre ? Observons ce qui se passe dans le domaine littéraire, par exemple. J'admets que Racine, Gœthe et la plupart des modernes nous soient accessibles sans le secours de la critique. En peut-on dire autant de Shakespeare et surtout de Dante ? M. Conti oublie que ces deux poètes ont été traités de « barbares »

au XVIIIe siècle encore et par de très grands esprits. Les critiques bornés, trop polis et timides de cette époque, méconnaissaient et méprisaient superbement ces magnifiques génies primitifs. A quoi devons-nous de les admirer de nouveau aujourd'hui, sinon à la critique historique qui nous a enseigné la *relativité du goût* et dont la fonction consiste proprement à « ressusciter », à rappeler à la vie de l'esprit les œuvres des siècles envolés ?

Serait-ce donc que l'auteur de *La Beata Riva* tient toute critique pour inutile, opinion soutenable après tout ? Non pas, M. Conti justifie certaine critique en termes fort élevés. La critique qu'il admet est comparable à un culte célébré sur l'autel de l'art. Et les critiques selon son cœur sont des vestales appelées à entretenir la flamme vivifiante du Beau. Ils sont les « conservateurs » des chefs-d'œuvre. Hélas ! cette conception de la critique nous reporte à deux siècles en arrière. M. Conti n'admet que la « critique esthétique ». Il entend qu'elle borne sa fonction « à démêler et à déterminer par des images l'élément essentiel de l'œuvre même, à faire connaître, au moyen d'une invention, l'invention de l'artiste. Tout le reste est vain ». Et encore : « Le critique s'attachera à exprimer au moyen d'images les moments artistiques de la pensée philosophique ». Réduire la critique à cette œuvre toute verbale, n'est-ce point lui assigner une mission stérile ? C'est y réintégrer en tout cas l'appareil oratoire dont elle a si longtemps vécu ou plutôt dont elle avait fini par mourir.

Si la critique, comme l'entend le jeune esthète italien, est *une prière que l'homme adresse à l'art*, l'art même est *une prière que l'homme adresse à la nature*. Cette deuxième définition me plaît mieux que la première. L'art est une prière, la prière des âmes que

cette existence terrestre ne satisfait pas. « L'art est une magie », dirait volontiers M. Conti avec Novalis. L'homme du commun ne voit pas au delà de la surface des choses. L'artiste perçoit jusqu'à leur âme. Il est une volonté individuelle qui, peu à peu, par l'effet de la contemplation esthétique, s'annule et se fond dans une volonté plus vaste.

Cette idée que la création artistique se produit en dehors de toute participation volontaire de l'artiste tient fort à cœur à M. Conti. Il croit à la « divine inconscience » du poète et qu'un état d'exaltation *sui generis*, « l'état dithyrambique », accompagne le travail de la création. Alors que le positivisme contemporain aperçoit dans le génie ce que Buffon appelait déjà « une longue patience », un dieu préside, selon l'auteur de *L'Heureuse Rive*, à la naissance de l'œuvre d'art. « Comment l'artiste, dans l'état dithyrambique, pourrait-il s'abandonner au vain travail de l'imitation? Son ouvrage est, en vérité, une invention, une *retrouvaille*, une voix nouvelle qui s'ajoute au grand chœur de la vie ». Platon, Kant et Schopenhauer ont collaboré à l'esthétique de M. Conti. D'une façon générale, elle représente la protestation d'un esprit passionné de beauté contre les critiques sans élan qui bornent leur office à la classification des œuvres d'art, considérées comme des « produits » nécessaires de l'intelligence humaine.

De quelle façon maintenant l'artiste atteindra-t-il l'âme des choses, puisque c'est en quoi consiste l'essence de l'art? Les réponses mystiques de M. Conti à ces questions témoignent à nouveau de la grâce naïve de ce critique qui se qualifie lui-même d' « esprit candide et serein ». « Le livre de la nature, écrit M. Conti, est ouvert devant les yeux de tous, mais il n'est donné d'y lire qu'aux enfants, aux poètes et aux héros. Le commun des hommes n'entend pas le lan-

gage de l'univers parce qu'il est trop simple ». Nous étions préparés à entendre ce discours, n'est-il pas vrai? Sous la plume de M. Conti, ces propos ne nous étonnent point. Mais n'est-ce pas rabaisser le génie que d'en faire cette activité inconsciente de l'esprit?

Quant au but que l'art se propose, le titre du principal ouvrage de M. Conti, *La Beata Riva*, va nous l'apprendre. Ce titre contient une allusion au chant XXVIII du *Purgatoire* où sont énumérées les vertus des deux fleuves Léthé et Eunoé. *L'Heureuse Rive* porte en sous-titre : *Traité de l'oubli*. L'effet immédiat de l'émotion esthétique serait un état d'oubli, de bienfaisante inconscience, une libération, passagère au moins, des douleurs de l'existence.

Tout esthéticien déduit son idéal d'art de l'art historique qu'il préfère. M. Conti a pour idéal l'art grec ; et si la critique est, comme il l'affirme, l'interprétation amoureuse des chefs-d'œuvre, les pages qu'il a consacrées à la tragédie hellénique sont des modèles de critique émue et pénétrante. Il analyse avec finesse et vante avec amour cet « esprit synthétique » qui animait les tragiques grecs et qui déterminait l'harmonieuse unité de leurs œuvres. Poète et metteur en scène, *corodidaskalos* et musicien, l'auteur tragique était à la fois tout cela. Et voici qui est d'une opportunité plus contestable : non content d'admirer cette formule poétique, M. Conti en préconise la restauration.

Ces projets de réforme dramatique nous amènent tout naturellement à considérer M. Conti sous son jour d'inspirateur et de confident de M. Gabriel d'Annunzio.

C'est pour beaucoup d'Italiens que l'esthétique intéresse médiocrement tout ce qu'ils savent de l'auteur de *La Beata Riva*. L'amitié de M. d'Annunzio pour M. Conti, la haute estime du célèbre auteur drama-

tique pour le critique philosophe ont valu à ce dernier une notoriété qu'il n'eût point acquise par ses seuls écrits.

Jusqu'à quel point, au surplus, le poète tragique a-t-il réalisé dans son théâtre les espérances de son confident? Dans quelle mesure M. d'Annunzio a-t-il ressuscité le théâtre grec? Voila ce qu'il ne nous appartient pas d'examiner ici[1]. Il suffit pour l'instant d'avoir marqué la part qui revient au fervent esthéticien de *L'Heureuse Rive* dans l'œuvre du brillant auteur de *Françoise de Rimini*, toujours si empressé à faire son profit des idées d'autrui, quand à ces idées s'attachent de la grandeur et de la beauté.

Elle est d'ailleurs toute formelle, l'influence de M. Conti sur M. d'Annunzio. L'esthéticien a pu révéler au dramaturge la beauté de certains cadres artistiques, il a pu lui montrer l'intérêt qui s'attachait à une restauration moderne de la tragédie antique, mais il est demeuré parfaitement étranger à l'esprit même qui anime ces tragédies. Rien de moins semblable à l'âme de M. d'Annunzio que l'âme de M. Conti. Celui-ci, qui se réclame volontiers de Platon, qui aime à se dire (la formule est gracieuse) *Platone platonior* et qui s'est donné le plaisir élégant d'écrire de fins dialogues conçus dans la manière du maître, s'est mis lui-même en scène dans un de ces entretiens subtils aux côtés de M. d'Annunzio. M. Conti figure sous le nom d'Ariel et M. d'Annunzio sous celui de Gabriel. Ariel et Gabriel prononcent des discours harmonieux sur le style et l'idée platonique, et sur l'âme humaine aussi, et sur les passions qui l'avilissent. Ariel reproche à Gabriel son penchant brutal pour Nietzsche. Il flétrit dans l'œuvre de Zarathoustra « un triste aveu de faiblesse et l'inconsciente confession d'un homme

1. Voir l'étude consacrée au *Théâtre de M. d'Annunzio*, pp. 96 et suiv.

vaincu... » « Nietzsche, poursuit M. Conti, connaissait admirablement les philosophes grecs. Pourquoi donc avoir pris pour modèles les blasphémateurs Aristippe et Théodore de préférence à Platon? » A ces griefs d'Ariel, Gabriel répond par les propos suivants dont il y a tout lieu de croire qu'ils ont été vraiment tenus par M. d'Annunzio en présence de M. Conti : « La tragédie, déclare Gabriel, est l'essence de mon âme ». Et il ajoute ceci où on le reconnaît mieux encore : « Le plaisir est la plus immédiate manifestation de la volonté de vivre ». Ces deux propositions, Gabriel les fond dans une formule unique, clef de ses œuvres : « Mes livres, ô mon ami, déclare-t-il à Ariel, ne sont point ce que croit le vulgaire, une glorification de la joie de vivre. Leur but est de montrer, au contraire, comment l'expérience du mal peut devenir féconde pour l'artiste. L'homme ne s'élève à la bonté et à la puissance qu'à condition d'avoir connu la faiblesse et d'avoir traversé la faute, acquérant ainsi le sentiment tragique de l'existence. »

En tenant ce langage tout pénétré des préceptes de la tragédie grecque, M. d'Annunzio n'aurait-il point promis au delà de ce qu'il a tenu? J'incline à le croire... Ce sont néanmoins des pages exquises, celles où Ariel et Gabriel échangent ainsi, pour notre plaisir, sur les plus hauts problèmes de la poésie des opinions délicates et ardentes.

III

M. MARIO MORASSO

C'est encore un esprit fort différent et marqué d'une empreinte bien personnelle que M. Morasso, troisième

personnage de notre groupe d'esthéticiens. Si M. Croce est, comme nous l'avons dit, un penseur rigoureux et puissant, si M. Conti est un prédicateur lyrique de la beauté; M. Morasso semble un écrivain politique fourvoyé dans l'esthétique, un polémiste prenant texte et prétexte de ses observations artistiques pour partir en guerre contre des tendances qu'il déteste.

M. Angelo Conti, rompant en visière à la critique contemporaine, prétend que l'artiste domine son époque et que l'œuvre d'art n'a rien à voir avec le passé, le présent et l'avenir. A cette théorie, le postulat qui se trouve à la base de *L'Impérialisme artistique*, l'ouvrage capital de M. Morasso, fournit de tous points la contre-partie [1]. M. Morasso pose en principe qu'une connexion étroite se découvre entre la situation politique d'un pays et son état intellectuel, entre sa civilisation et son art.

Admirateur et adepte de Vico, comme était déjà M. Croce, M. Morasso admet avec l'auteur de la *Scienza nuova* trois modèles de civilisation essentiels : une civilisation inférieure, une civilisation dominante ou supérieure, une civilisation intermédiaire. Celle-ci comporte un grand nombre de variétés et peut incliner soit vers la civilisation inférieure, soit vers la supérieure. Notre civilisation actuelle serait du type intermédiaire, mais elle tendrait à se rapprocher du type dominant. Nous aurons à revenir sur ces définitions.

Demandons-nous d'abord ce qu'il faut penser de la thèse fondamentale de M. Morasso, de cette relation étroite qui s'observerait entre la situation politique d'un pays et son état intellectuel. En réalité, le parallélisme absolu posé en axiome par M. Morasso est un phénomène d'une extrême rareté. C'est ce qu'Emile

1. *L'Imperialismo artistico*. Turin, Bocca, éditeur. 1903.

Hennequin, dans son beau livre sur *La Critique scientifique*, a clairement mis en relief[1]. Laissons-lui la parole : « Le goût vif des lettres et des arts, écrit Hennequin, n'a jamais précédé dans la vie d'une nation, d'une classe ou d'un individu un grand déploiement d'énergie, un vaste enthousiasme pour une entreprise active, parce que la satisfaction oisive de ce goût dispense de cet effort. Après un siècle d'art, Athènes fut épuisée, bien que ses guerres navales lui coûtassent peu de monde, et quand Sparte, autrement éprouvée, dura bien plus longtemps, illettrée. A Rome, le raffinement commençant de la noblesse après la prise de Corinthe précéda sa capitulation devant les tribuns et les dictateurs, et le dilettantisme de la classe élevée sous Auguste la livra sans défense aux Césars ». Passant à l'époque moderne, Hennequin observe que l'Espagne des conquistadores n'a pas eu d'artistes et que c'est « la Prusse sans littérature qui a sauvé l'Allemagne de Gœthe et de Schiller ». On pourrait allonger cette liste... Et malheureusement pour M. Morasso, ce sont là des faits, des faits contre lesquels ne sauraient prévaloir des théories, si ingénieuses fussent-elles.

M. Morasso soutient qu'une transformation radicale de la démocratie est en voie de s'accomplir sous nos yeux. Le XIXe siècle a été démocratique et humanitaire. Le XXe ne lui ressemblera pas. L'*impérialisme*, en effet, est né.

En quoi consiste l'impérialisme ? Il reste difficile à définir exactement et les nombreux caractères, si disparates, que lui attribue M. Morasso semblent peu cohérents. L'impérialisme représente surtout un retour

1. *La Critique scientifique*, par Emile Hennequin, pp. 201 et suivantes.

à l'idéal de la force. Sur les traces de Stendhal, dont il partage quelques manies, M. Morasso s'exerce de son mieux à la glorification littéraire de l'énergie. L'impérialisme, ce terme signifie élimination des faibles par les forts, effacement, anéantissement des principes d'ascétisme et de résignation préconisés par le christianisme, cette « religion d'esclaves ». L'impérialisme est appelé à remettre en honneur ces instincts combattus par l'humanitarisme puritain et démocratique : le désir de dominer et la joie de vivre.

C'en serait fait désormais de la tolérance pour l'adversaire, du respect de la personne et de la propriété d'autrui. Ces idéals mesquins reculent devant une réalité plus haute, la violence. La force, de plus en plus, va supplanter le droit. Déjà trois jeunes « empires », selon la formule nouvelle, surgissent à l'horizon politique, appelés à de brillantes destinées : l'Allemagne, l'Angleterre et l'Amérique du Nord. M. Morasso admire superstitieusement l'Allemagne. Il est germanophile en politique comme en philosophie. Alors que la France échappe de plus en plus à l'influence allemande, celle-ci reste très manifeste en Italie. Elle perce chez le sociologue Ferrero comme chez M. Morasso, esthéticien de l'impérialisme. Remarquons, d'ailleurs, que l'un et l'autre admirent en Allemagne des tendances politiques diamétralement opposées et qu'il serait fort singulier d'y trouver effectivement réunies. « L'unité, écrit M. Morasso, fut accomplie en Allemagne par la corporation militaire et non pas, comme en Italie, sous la pression et avec la collaboration forcée des classes populaires. Le nouveau régime en Allemagne accrut le prestige de l'armée et des dirigeants, inclinant toujours plus la culture vers la domination... L'Italie, cependant, grâce au *Risorgimento* politique, se précipitait vers une civi-

lisation du type inférieur. » Singulier langage et combien impie !

L'Angleterre et l'Amérique du Nord se montrent pénétrées, tout comme l'Allemagne, d'esprit impérialiste. M. Morasso ne leur marchande pas davantage ses faveurs. Il applaudit bruyamment à la guerre des Etats-Unis contre l'Espagne, à la conquête du Transvaal par l'Angleterre et il aperçoit d'« énergiques et grandioses figures » en M. Chamberlain, Mac Kinley et l'empereur Guillaume II. Ce sont là, d'après notre auteur, les « héros du nouvel impérialisme ».

Mais nous avons assez séjourné dans l'abstraction. Voyons si les faits confirment cette prétendue marche de pair d'une civilisation de caractère impérialiste avec un art du type supérieur. Un simple coup d'œil rétrospectif sur l'histoire prouve qu'il n'en est rien et vient à l'appui, tout au contraire, des lois générales déjà mentionnées et formulées par Hennequin. Dans quelles circonstances se produisit la merveilleuse floraison de l'art grec ? Au sein de républiques turbulentes où les grands hommes combattus s'épuisaient vite. Quand Dante et Shakespeare créèrent-ils leurs chefs-d'œuvre ? A des époques dans lesquelles M. Morasso verrait des périodes de « civilisation intermédiaire ». Quand Gœthe vint-il au monde ? Hennequin l'a dit : à une époque où l'Allemagne politique se trouvrait dans le pire marasme. Et la littérature et l'art sous Napoléon ? Ah voilà ! M. Morasso professe une admiration sans bornes pour le style Empire : « La Révolution française, écrit-il, n'eut pas de style, toute gonflée seulement de la rhétorique la plus profanatrice. Le *style Empire* ne prit forme qu'avec Napoléon, la guerre, la domination ». Suit l'énumération des caractères admirables du *style Empire :* « Avec la civilisation reportée par l'Empire au type supérieur et dominateur, l'art aussi s'élève à la

conception la plus haute, célébrant, glorifiant, exaltant la vie. Les formes les plus insignes de l'art reviennent en honneur, tandis que resplendit le sens de l'héroïque. La tragédie, évoquant à nouveau les aventures des héros, règne et frémit au théâtre, le chant héroïque trouve un écho dans la poésie, la peinture prend conscience, pour la dernière fois, de son but décoratif, la sculpture donne une forme à la beauté, à la perfection physique, à la force ». On croit rêver! Célébrer en ces termes dithyrambiques la poésie et la tragédie impériales, d'une indigence si lamentable; vanter dans ce langage hyperbolique le symbolisme prétentieux, les lignes dures, les contours arides, les figures sèches, les formes étriquées des peintres, sculpteurs et architectes de ce temps, n'est-ce pas marquer à un art bien médiocre une indulgence excessive?

Les arguments ne sont pas moins spécieux par où M. Morasso entend démontrer que le mouvement impérialiste a déjà ses artistes et ses poètes. A cette thèse nous avons d'assez fortes objections à présenter. Et tout d'abord celle-ci, qu'à la création du nouvel empire allemand n'a pas correspondu l'avènement d'un art du type dominant. Les meilleurs écrivains de l'Allemagne contemporaine appartiennent à l'opposition. Les Wildenbruch, les Wichert et consorts qui glorifient dans des drames médiocres les « héros » de la famille Hohenzollern ne leur vont pas à la cheville.

M. Morasso n'a garde de relever ce fait gênant. En revanche, il étudie avec complaisance *l'art nouveau* où il voit l'expression artistique exacte de l'impérialisme germanique contemporain. Il observe que c'est dans les pays où « le régime démocratique est en décadence », voire « où il n'a jamais réussi à s'implanter », que l'art nouveau a pris naissance. Et c'est là encore une assertion fort téméraire. J'incline bien plutôt, pour ma part,

à voir dans l'Angleterre et l'Amérique du Nord (pour ne pas parler de l'Allemagne) des nations infiniment plus pénétrées d'esprit démocratique (sinon pacifique) que l'Espagne, l'Italie et même la France. Dans un curieux opuscule où voisinent les affirmations les plus téméraires et maints aperçus judicieux[1], M. E. de Laveleye écrivait naguère ceci : « Le gouvernement des peuples protestants est le gouvernement représentatif. Le gouvernement naturel des peuples catholiques semble être le gouvernement despotique ». Distinction trop absolue, sans doute ; mais thèse pour thèse, celle de Laveleye se peut mieux défendre que celle de M. Morasso. Il est parfaitement arbitraire, ce départ des peuples civilisés en nations impérialistes ayant surmonté et dépassé la démocratie (nations germaniques) et en nations attardées dans la démocratie (nations latines).

Autre objection encore : le style « art nouveau » accuse, d'après M. Morasso, une courbe fondamentale et typique. Et cette courbe rappellerait très exactement la forme du bassin de la femme. Cette esthétique sexuelle n'est pas une nouveauté. Au XVIIIe siècle déjà, un philosophe allemand, Ernest Platner, apercevait dans l'émotion esthétique le simple prolongement du plaisir sexuel. M. Morasso rajeunit cette hypothèse. Il ignore peut-être l'œuvre d'Ernest Platner, mais leurs théories à tous deux présentent de singulières analogies. L'art impérialiste a pour but, selon M. Morasso, la glorification de la femme : « Là où la civilisation moderne est le plus bouillonnante, écrit-il, les femmes, dispensatrices insignes du plaisir, représentent le but principal de l'existence. » Peut-être bien *l'art*

1. *De l'avenir des peuples catholiques*, par E. de Laveleye. Paris, Fischbacher.

nouveau est-il cela (encore je ne sais trop), mais cette définition ne s'applique, d'une façon générale, ni à l'art allemand, ni à l'art anglais contemporains. La glorification de la femme est loin de jouer dans ces pays plutôt septentrionaux le rôle qu'elle joue dans les pays latins. Assigner à l'esthétique de ces nations puritaines ce caractère essentiellement galant, c'est les méconnaître étrangement.

Je me suis laissé entraîner à critiquer avec un peu d'âpreté les théories de M. Morasso. C'est qu'en vérité ses affirmations si tranchantes appellent, provoquent la contradiction! Son système repose sur une base bien chancelante. Non, non, la démocratie n'est pas près de mourir, ni dans les pays du Nord, ni dans ceux du Midi. Qu'on s'en réjouisse ou qu'on s'en afflige, l'avenir appartient à « Démos » pour un long temps encore. L'explosion d'impérialisme mercantile à laquelle nous assistons n'est qu'une manifestation nouvelle de certains besoins éternels de l'humanité... Toutes ces critiques que j'ai cru devoir faire ne m'empêchent point, d'ailleurs, de rendre justice à M. Morasso. Il y a tout particulièrement dans sa philosophie une idée que je crois très juste et très opportune. La voici : nous avons trop longtemps, sous l'influence de Ruskin et de son école, dénié à notre époque toute grandeur et toute poésie ; nous nous sommes trop longtemps oubliés à évoquer et à regretter la beauté des âges défunts alors que tout siècle a sa beauté propre. Cette beauté, il convient seulement de l'apercevoir. C'est à quoi aura contribué M. Morasso. Il a glorifié la machine, « la machine, monument du travail, seul et vrai monument moderne » ; il a proclamé la grâce de la science et la poésie de l'industrialisme dans un langage éloquent et vigoureux. On ne saurait trop l'en remercier...

Nous voilà bien loin du platonisme passionné de

M. Conti et de la spéculation toute théorique de M. Croce. Comment conclure ce rapide examen et par quel artifice rattacher entre eux, selon la règle et par des considérations d'ensemble, les trois jeunes esthéticiens dont nous avons successivement exposé les idées ? C'est proprement impossible et le plus sage est de n'y point prétendre. Aussi bien n'est-ce pas un des plus séduisants caractères de ces sciences en voie de formation (telles l'esthétique, l'histoire et la sociologie), que leur diversité et leur instabilité mêmes ? Il est, je sais bien, des esprits assoiffés de certitude que cette confusion tourmente et qui en sont portés à taxer d'inférieures ces disciplines mal assises. Mais, encore une fois, n'est-ce pas cette instabilité qui fait leur charme ? Alors que nous nous efforçons de pénétrer des esprits si différents, cherchant à dé mêler la part de vérité relative que chacun peut avoir découverte, c'est comme si s'élargissait le cercle de nos amis. Nous augmentons le trésor de nos connaissances, nous reculons l'horizon de notre pensée, accomplissant de la sorte une œuvre utile et bonne. Combien vraie, aujourd'hui encore, cette pensée qu'un pieux scoliaste du moyen âge inscrivait en marge de son Virgile : *On se lasse de tout sauf de comprendre !*

FIN

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES PRINCIPAUX AUTEURS CONTEMPORAINS CITÉS

A

Albertazzi, 2, 164, 200, 203 à 206.
Amicis (E. de), 20 à 37.
Ancona (d'), 288, 289.
Annunzio (G. d'), VII, VIII, 19, 59, 65, 90 à 105, 149, 179, 195, 201, 202, 203, 244, 254, 275, 278, 287, 309, 338, 339, 340.
Antona-Traversi (C.), X.
Antona-Traversi (G.), 136 à 148.
Ardigò, VIII.
Augier, 52, 136.

B

Balzac, 52, 75, 204.
Barbey d'Aurevilly, 246.
Becque, 43, 45, 61, 113, 114, 115, 140.
Bersezio, 136.
Bjoernson, 43.
Borgese, 313 et suiv.
Bourdeau, 311 (note).
Bourget, 59, 86, 98, 135.
Bracco, 149 à 161, 189.
Brandès (G.), 94, 292.
Brunetière, 135, 289, 298, 333, 335.
Butti (E.-A.), 75, 124 à 135.

C

Cantoni, 164.
Capuana, 4, 151, 165, 179.
Capus, 157.
Carducci, VI, VIII, IX, 97, 203, 210 à 224, 278, 288, 305, 307, 309.
Cena, X, 282, 284 à 286.
Conti (Angelo), 334 à 340, 341, 348.
Corradini, 200 à 202, 206, 313 et suiv.
Courteline, 163.
Crispolti, 304 à 310.
Croce, VIII, X, 290, 330 à 334, 341, 348.

D

Darwin, 234.
Daudet (A.), 64.
Deledda (Mme), 6, 177 à 186, 197, 198.
Dickens, 64, 175.
Donnay, 157.
Dornis (J.), XI, 244, 282.

Dostoïewski, 68.
Dumas (père), 151.
Dumas (fils), 2, 52, 56, 61, 136, 151, 152, 153.

F

Faguet, 289.
Ferrari (P.), 48.
Ferrero (G.), IX, X, 316 à 327, 343.
Feuillet, 63.
Flaubert, 9, 11, 12, 234.
Fogazzaro, VIII, 19, 59, 73, 75, 179, 225 à 243, 305.
Foscolo, 298.
France, 34, 163, 181.
« Fulvia », 178.

G

Gallina, 136.
Gautier (Th.), 200.
Gebhart (E.), 300.
Gherardi del Testa, 136.
Giacosa, 38 à 57, 61, 91, 129.
Gioberti, 292, 294.
Gœthe, 96, 103, 181, 232, 254, 294, 302, 335, 342, 344.
Graf, VIII, IX, 290.
Guerrini. Voir *Stecchetti*.

H

Hauptmann, 2, 145, 152, 154, 156, 159.
Hegel, 329.
Heine, 230, 238, 325.
Hennequin (E.), 342, 344.
Hugo, VII, 151, 237, 332.
Huysmans, 116, 126, 207.

I

Ibsen, VI, 2, 43, 46, 91, 92, 94, 118, 129, 130, 136, 151, 152, 153, 156, 229, 244, 279.

J

« Jolanda », 178.

K

Kant, 329, 337.
Kierkegaard, 154.
Kipling, VI.
Kock (P. de), 169.

L

Lamartine, 237.
Lassalle (F.), 271.
Laveleye (E. de), 346.
Leconte de Lisle, 12.
Lemaître, 46, 134, 196, 289.
Leopardi, VII, 237, 255, 257, 263, 300, 301.
Lesage, 52.
Lombroso, 317, 320, 335.
Loti, 78 et suiv.

M

Maeterlinck, 2, 94.
Maistre (J. de), 287.
Manzoni, VII, 235, 247, 295, 305.
Marchi (de), 175.
Margueritte (P.), 196.
Marradi, VIII.
Maupassant, 9, 98, 114, 126.
Maurizio, 20 et suiv.
Mazzini, 213, 217.
Melegari (Mlle D.), 178.
Mirbeau, 52 et suiv.
Morasso, 315, 341 à 349.

N

Neera (Mme), 178.
Negri (Mme Ada), 178, 261 à 273.
Nietzsche, 98, 99, 243, 244, 339.
Nordau, 335.

Novalis, 337.
Nyblom, 210, 211.

O

Ojetti, 200, 206 à 209.
Orvieto (Ad.), X.
Orvieto (Ang.), 282 à 284, 285, 287.

P

Panzini, 164, 171 à 176.
Papini, 313 et suiv.
Pascoli, VIII, 244 à 260, 268, 278.
Pastonchi, VIII, 274 à 281.
Pirandello, 162 à 171, 175.
Placci, 313.
Praga, 61, 106 à 122.
Prévost, 47, 108, 110.
Prezzolini, 313 et suiv.

R

Rajna, 288.
Rapisardi, VIII, 165.
Renan, 38.
Richepin (Jean), 270.
Rosselli (Mme), 178, 192 à 198.
Rossetti, 287.
Rovetta, 52, 53, 58 à 71.
Ruskin, 347.

S

Sainte-Beuve, 58, 334, 335.
Saint-Simon (Claude-Henri), 318.
Sanctis (F. de), 288, 291, 303, 329.
Sand, 151.
Sarcey, 51, 143.
Sardou, 91, 136.
Schiller, 247, 342.
Schleiermacher, 329.
Scholl, 163.
Schopenhauer, 329, 337.
Serao (Mme), 75 à 89, 178.
Settembrini, 291, 292, 293, 294, 303.
Stecchetti (L.), VIII, 4.
Stendhal, 67, 163, 164, 316, 343.
Sudermann, 91.

T

Taine, 184, 306, 335.
Tartufari (Mme), 178.
« Teresah », 178, 186 à 192, 197.
Thackeray, 162.
Thierry (G.-Aug.), 126.
Tolstoi, VI, 34, 158, 223, 224, 244, 287, 314.
Tommaseo, 203.
Tronconi, 4.
Tumiati (D.), 282, 284, 286 à 287.
Turati, 22.

V

Verga, 1 à 19, 165, 179.
Verne (Jules), 283.
Veuillot, 308.
Vigny (A. de), 263.
Villari, IX, 288.
Vivanti (Annie), 178.

W

Wichert, 345.
Wildenbruch, 345.

Z

Zola, 5, 14, 59, 75, 116, 154, 188.
Zumbini, IX, 288 à 303.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitres.		Pages.
I.	— Les récits siciliens de M. Verga	1
II.	— Le socialisme de M. De Amicis	20
III.	— Les pièces sociales de M. Giacosa	38
IV.	— M. Gerolamo Rovetta	58
V.	— Mme Mathilde Serao et le christianisme	75
VI.	— Le théâtre de M. d'Annunzio	90
VII.	— M. Marco Praga	106
VIII	— M. E.-A. Butti	123
IX.	— M. Giannino Antona-Traversi	136
X.	— M. Roberto Bracco	149
XI.	— Humoristes italiens... M. Luigi Pirandello	162
	— — ... M. Alfredo Panzini	171
XII.	— Trois jeunes femmes auteurs. Mme Grazia Deledda.	177
	— — — . "Teresah"	186
	— — — . Mme Amelia Rosselli.	192
XIII.	— Trois jeunes romanciers. M. Enrico Corradini.	199
	— — — . M. Adolfo Albertazzi.	203
	— — — . M. Ugo Ojetti	206
XIV.	— Sur l'idéalisme de M. Carducci	210
XV.	— L'œuvre poétique de M. Fogazzaro	223
XVI.	— Le poète Giovanni Pascoli	244
XVII.	— Mme Ada Negri	261
XVIII.	— Le poète F. Pastonchi	274
XIX.	— Trois jeunes poètes.... M. Angiolo Orvieto	282
	— — — .... M. Giovanni Cena	284
	— — — .... M. Domenico Tumiati	286
XX.	— Un maître de la critique : M. Zumbini	288
XXI.	— Un publiciste catholique : M. Crispolti	304

Chapitres. Pages.

XXII. — Le néo-machiavélisme..... 311
XXIII. — Un sociologue de l'Italie nouvelle : M. Ferrero.. 316
XXIV. — Jeunes esthéticiens. M. Benedetto Croce..... 328
— — . M. Angelo Conti..... 334
— — . M. Mario Morasso..... 340

Index alphabétique des principaux auteurs contemporains cités..... 349

TOURS

IMPRIMERIE DESLIS FRÈRES

6, rue Gambetta, 6

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston

Author Muret, Maurice
Title Le littérature italienne d'aujourd'hui
99273
LI.H.
M975Gk

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 05 04 16 006 1